Proletari din toate țările, uniți-vă!

Biblioteca Municipiului Deva
SALA DE LECTURA

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 47 (250) • SIMBĂTĂ 21 XI 1970 • 12 PAGINI 1 LEU

MARXISMUL ŞI SPECIFICUL CULTURII

În teza filozofiei marxiste că baza are rol determinant asupra culturii iar cultura rol activ asupra bazei se află definit nu doar faptul determinării culturii de către bază, ci este pusă, implicit, şi problema specificului însuşi al culturii. Căci în spiritul acestei teze, cum au precizat şi au insistat totodată asupra respectivei precizări atît Marx şi Engels cît şi Lenin, caracterul activ al culturii asupra bazei înseamnă mai mult decît acţiune inversă; activ este identic aici cu creator. Iar acest creator îl înţelegem în sensul tare (dat de accepţia logicii) a cuvîntului.

În sens larg, desigur, întreaga activitate umană, munca în general, este creatoare. Dar adevăratul aspect creator, ceea ce este creator prin excelenţă, putem constata că se delimitează prin restringerea sensului termenului de creaţie, referindu-se exclusiv la activităţile care, dincolo de înfăptuirea de valori, adaugă întotdeauna valorilor noi dimensiuni. Lucrurile, în această privinţă, privite din interiorul dialecticii materialiste, sînt deosebit de clare. Astfel, atunci cînd Marx, vorbind despre „opera" perfectă a unei albine, făcea distincţie categorică între aceasta şi cea mai neînsemnată construcţie a unui arhitect, prilej cu care remarca superioritatea celei de-a doua lucrări, el releva însuşirea activităţii omeneşti, activitate vizată în general, de a fi creatoare. Şi Marx afirma aceasta argumentînd prin aceea că omul îşi elaborează acţiunile conştient, propunîndu-şi scopuri şi urmărind realizarea, finalitatea acestora. De asemenea, cînd Lenin arăta că, în fapt, conştiinţa omului nu numai că reflectă lumea dar totodată o şi creează, el, ca şi Marx, insista asupra aceleiaşi caracteristici creatoare a acţiunilor omeneşti. Aşadar, în ambele cazuri arătate, cum putem constata, ceea ce este denumit ca însemnînd creator se referă la a fi conştient. În sens general, deci, orice act conştient — şi conştiente se prezintă toate lucrările omului — este creator. Dar nu orice act conştient, cum rezultă de asemenea din ambele cazuri arătate dacă punem mai departe problema creativităţii, este creator, — luînd acum această însuşire, cum am specificat, în sensul tare al cuvîntului. De aceea, dacă tot ceea ce este realizat în mod conştient constituie act creator, în continuare, creator ca atare se defineşte doar acel act care este prin esenţă aducător de nou, care concretizează autentic o inovaţie.

VASILE CONSTANTINESCU

(continuare în pag. a 10-a)

Comemorări UNESCO

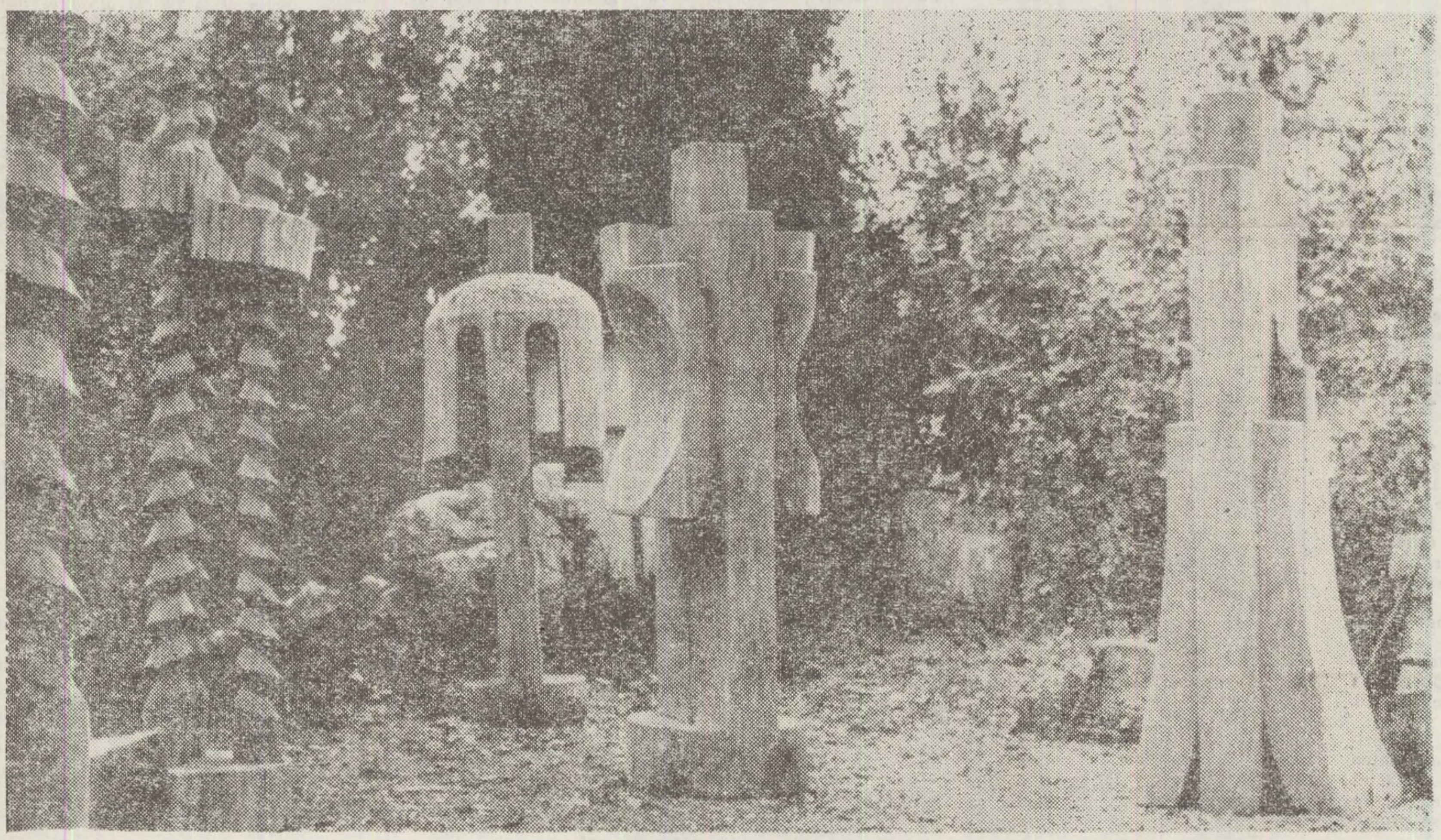
REDESCOPERIREA LUI MACEDONSKI

Nu există în literatura română un poet cu un destin moral şi estetic mai dramatic, mai spectaculos, mai imprevizibil, mai contradictoriu decît cel al lui Alexandru Macedonski, spirit profund neconformist, revoltat, orgolios, snob, veşnic cuprins de voluptatea imensă a poeziei, sedus de mirajul ei, veşnic obsedat de perfecţiune, de noutate, de Meka. Contestat şi hulit, supus celor mai veninoase atacuri, uneori gratuite şi fără efect, Alexandru Macedonski este însă, prin operă, după cinci decenii de la dispariţia sa, un clasic şi un modern a cărui creaţie nu s-a degradat, rezistă, îşi duce experienţa în noi serii valorice, fundamentale şi care se deschid sensibilităţii moderne. S-a stins şi ideea morală că spinul otrăvitor al epigramei [1] îndreptate împotriva lui Eminescu ar fi dăunat difuzării literaturii sale, închizîndu-se astfel, dosarul unei existenţe de mic infern şi deschizîndu-se în actualitate spectacolul receptării, reabilitării omului şi operei într-un ritm [2] care, chiar dacă nu a fost deosebit de rapid [3], a lansat şi consolidat totuşi ideea de poet mare [4], de scriitor modern [5], Aceste idei, nesistematizate într-un studiu de sinteză au circulat izolat şi, bineînţeles, n-au reuşit să explice un destin într-o imagine morală completă şi nici să spună totul despre o operă cu ramificaţii şi structuri extraordinar de întinse, deschisă unor analize de mare profunzime, căci toate reflecţiile despre Al. Macedonski s-au lovit şi de realitatea unor prejudecăţi de esenţă morală care au îndepărtat percepţia critică de la valorile reale, coborînd-o exagerat de mult pe potecile primejdioase, reduse, întortochiate ale unor explicaţii de natură biografică, complet dezavantajoase poetului. Un studiu care s-a îndepărtat de capcanele unei analize trecute prin „morala" lui Al. Macedonski este cel al lui I. Negoiţescu: **Poezia lui Macedonski** (1947) [6]. Criticul analizează cu fineţe poezia traducînd-o în concluzii critice de acceptat: „Nu prin structură era Macedonski romantic, iar nostalgiile byroniene care l-au urmărit toată viaţa poartă stigmatul culturii. Nomadismul său intelectual l-a condus mai mult din curiozitate decît din convingere la arheologia parnasiană ori nuanţele vagi şi muzicale ale simbolismului". Toată analiza lui I. Negoiţescu duce la ideea unui Macedonski poet modern, căci „De la poezia plăcerilor crude şi barbare, la aceea a unui estetism decadent de simţuri rafinate şi euforii muzicale, aromatice, de la idealul frumuseţii tinereşti romantico-elinice la poezia simplă şi transparentă a prieteniei şi naturii calmante, de la trăznirea sumbră a urii şi răzbunării la extazul imnic al naturii germinale, lirismul macedonskian îşi adînceşte focul său ideal şi îşi purifică forma. Din această poezie rămîne, peste reflexul ei istoric şi peste interesul ei uman, un diamant nepieritor, din a cărei iradiaţie se învăluie şi germinează opera unui Petică, a unui Arghezi, a unui Bacovia sau Barbu (mica baladă **În Archangel** conţine atît atmosfera gheţoasă, nordică şi senzuală a baladei barbiene, cît şi un foarte asemănător joc de sunete al gel-ului şi ungi-lor), a lui Pillat, Voiculescu, Adrian Maniu, Mateiu Caragiale sau Mihail Celarianu, deci aproape toată poezia noastră modernă".

Rămas încă multă vreme suspendat în confuzii şi denaturări, în indiferenţă şi analizat doar la mici dimensiuni şi fără intenţii de sinteză, de clarificări substanţiale, Al. Macedonski este redescoperit masiv pe toate suprafeţele posibile de către Adrian Mariano [7], cu totul altfel, deschizînd în istoria literaturii române filmul macedonskian într-un scenariu exemplar, viu, unic, excepţional de bine condus, unde personajul cel mai spectaculos e poetul într-o costumaţie în care îl recunoaştem fără ezitări. Redescoperirea unui Al. Macedonski real, nedeformat de umbra grea a unei întregi păduri de confuzii şi de false idei este un act critic care s-a însumat unei

ZAHARIA SÂNGEORZAN

(Continuare în pag. a 3-a)



GEORGE APOSTU: „Ansamblu de sculpturi în lemn"

crochiu

AMBIENT

Cuvine-se deci, dacă tot ne pasionează acum structurile ambientale, să ne plecăm cu pioşenie în faţa lemnului şi frunzei, ca în faţa vechilor divinităţi, sau poate, mai bine, ca în faţa umbrelor noastre de demult, voievodalele. Căci vedeţi, nu e aici, aşa cum s-ar crede la o primă ochire, acea reacţie maliţioasă iscată mai totdeauna o dată cu apariţia precipitată şi arogantă a neologismului, a toatesalvatorului neologism, deşi se vor găsi desigur mulţi, dar asta numai pe moment. care să ne bănuie de persiflare, nu e deci vorba de maliţie, ci de, într-adevăr, pioşenia noastră în faţa lemnului şi frunzei. Intr-un moment prielnic. Momentul acesta este momentul ambientului. Or, în faţa avalanşei de sugestii întru totul noi şi întru totul senzaţionale, privind modul în care trebuie să ne înconjurăm de obiecte frumoase şi practice, dar aş zice acum mai mult frumoase decît practice, deci în faţa hoardei superbe de sugestii străine sau hibride, adică străine + româneşti, să propunem, să venim cu lemnul acestui pămînt.
Iată minunatul ambient.

Vedeţi grădina aceasta? Pînă la hotarul cu frunza, pînă acolo de unde încep copacii, deşi aş zice şi dincolo de hotarul acesta, pentru că, fără să exagerăm, ne simţim minunat şi în mijlocul copacilor, dar hai, fie, pînă unde încep copacii,meşterul nostru şi-a extins atelierul, în buna credinţă că sub cerul primăverii şi al verii şi al toamnei se poate foarte bine ciopli, mai bine poate decît sub acoperişul de bitum, şi se poate ciopli cu acel spor milenar, îndemnat cu, nu rîdeţi, cu cîntec din frunză: stă meşterul nostru sub cer o zi întreagă, fasonînd lemnul, iar pe seară lasă barda să-i cadă grea din mînă, se întinde şi rupe frunza din preajmă-i şi cîntă şi cîntă lung, tradiţional, pînă se satură de singurătate şi pleacă. Noi, în urma lui, venim să vedem:

— în stînga enormul burghiu, răsucindu-se matematic, la nesfîrşit, cam ca la isteţul gorjan din Impasse Ronsin.

— alături, puţin mai în spate, alte trei nesfîrşiri, dacă nu o fi una şi aceeaşi neliniştitoare nesfîrşire, împărţită însă în fragmente, pentru didactica noastră pricepere; oricum, zborul, înfigerea în cer, înălţarea sînt evidente.

— acum şi omul, semenul nostru, asemănător însă troiţei sau poate furcii de tors, cu statura lui demnă, cu capul drept, în frunziş şi în cer, cu mîinile pe lîngă el, dar umflate din umeri, a putere.

— lîngă om, mai spre noi, poate femeia lui, mai bogată în straie; nuri geometrizaţi, care dau plinătate şi îndeamnă la mîngîiat.

— în dreapta trei elemente, tată şi fii sau poate mamă şi fii, într-o îngenioasă construcţie ca şi cum tatăl sau mama ar sta între odrasle ca între două contraforturi, de mînăstire veche, din lemn.

— pe jos aşchii proaspete, mirosind a fag şi a carpen şi a stejar şi a tei.

— şi frunze.

Minunatul nostru ambient!

Iată ce părere avem noi, cei de aici.

Lemnul nu ţine cît piatra, dar iată aici un popor care şi-a scris istoria în lemn şi această istorie e atît de trainică, de parcă ar fi fost scrisă în piatră. De ce? Pentru că meşteşugul lemnului ni s-a transmis din generaţie în generaţie şi această transmitere e tare cît piatra. Şi mai mult; o istorie scrisă adesea nici măcar în lemn, ci în frunză. Frunza nu ţine cît lemnul, dar cîntatul din frunză a fost deprins din tată în fiu şi deprinderea aceasta e tare cît lemnul, deci e tare cît piatra.

Cuvine-se deci cinstire lemnului, frunzei.

Inegalabilul nostru ambient!

VAL GHEORGHIU

Mărturii

MILLO LA BUCUREȘTI

Mihail Sturdza e înlocuit la domnie cu Grigore Ghica, al cărui fiu, beizadeaua Iancu Ghica, devine un mare admirator al lui Matei Millo, pe care-l compară cu Molière. Atunci (1849—1850) devine tot mai strînsă și colaborarea cu Vasile Alecsandri. Bardul de la Mircești scrie, între altele : „Chirița la Iași" care a însemnat una dintre cele mai mari realizări actoricești ale lui Millo, specializat în roluri de femei".

Intelectualii ieșeni subliniază calitatea repertoriului și a interpretării, progresul realizat de actorii moldoveni, importanța pe care începe s-o capete în societatea de acolo teatrul românesc.

Cum să nu fie ispitit moldoveanul nostru să treacă Milcovul și să arate fraților munteni cum știe el să joace și să cînte?

Care este actorul mulțumit să se producă o viață-ntreagă în fața aceluiași public ?

Părăsind Iașul, Matei Millo a fost împins de două îndemnuri : cel dintîi, străvechiul dor de duc al omului de teatru, cheme-se el Eschile și Sofocle, care își purtau interpreții din cetate în cetate, cheme-se el acel Roscius, despre care Hamlet spune „cînd Roscius era actor la Roma, actorii umblau călare pe măgar"....

Micuțul Will, poreclit „cel roșcat", fiul negustorului John Shakespeare din Stratford — pe — Avon ar fi devenit marele William Shakespeare dacă n-ar fi văzut, în copilăria lui, la iarmaroace, reprezentațiile trupelor de actori nomazi, care veneau cu toată garderoba pe un biet catîr și reprezentau misterii, tragedii, farse și clovnerii, în fața unor tîrgoveți extaziați?

Cît va fi tagma actoricească, va trăi și această nevoie a plecărilor, a colindului, a neprevăzutului.

Această milenară poruncă l-a gonit din Iași și pe Matei Millo... Dar și l-a mai împins poate și regretabila tendință a ieșenilor de totdeauna de a-și părăsi frumosul oraș strămoșesc ca să ia calea Bucureștilor...

Așadar, Matei Milla își scoate pașaport în regulă, pornește din Iași cu trupa la Focșani, tîrgul de hotar al celor două principate, dar e împiedicat să treacă mai departe. Gurile rele spun că această oprelişte se datorește unui camarad de teatru, muntean, căruia nu-i convenea să aibă un rival de talia lui Millo. E vorba de un alt mare animator teatral, Costache Caragiale, care trona pe scena bucureșteană și se temea, probabil, de concurența corifeului ieșean.

Aceasta se petrecea în vara anului 1851.

Matei Millo nu se dă bătut. Improvizează, într-o magazie de sare din Focșani, o sală de teatru unde dă cincisprezece spectacole cu omor de lume nu alta. Cîștigă bani grei, după ce mai cîștigase destui la Roman și la Bacău.

Dintr-o scrisoare trimească de către Lascar Catargiu fratelui său Alecu Catargiu, aflăm că în iunie 1852 Matei Millo se afla la Galați unde — scrie Lascăr Catargiu — „îi merge tare bine și se va duce iarăși la Brăila, căci la București, nu au căpătat voie".

Această voie, vestitul actor moldovean o va căpăta totuși în urma protestelor ziarelor bucureștene și a intervenției pe lîngă domnitorul Barbu Stirbey al Munteniei, intervenția făcută de ginerele său. marele agă Alecu Plagino, care-l văzuse pe Millo jucînd la Iași și „se înnebunise după el", cum scrie D. Ollănescu în cartea sa Teatrul la români.

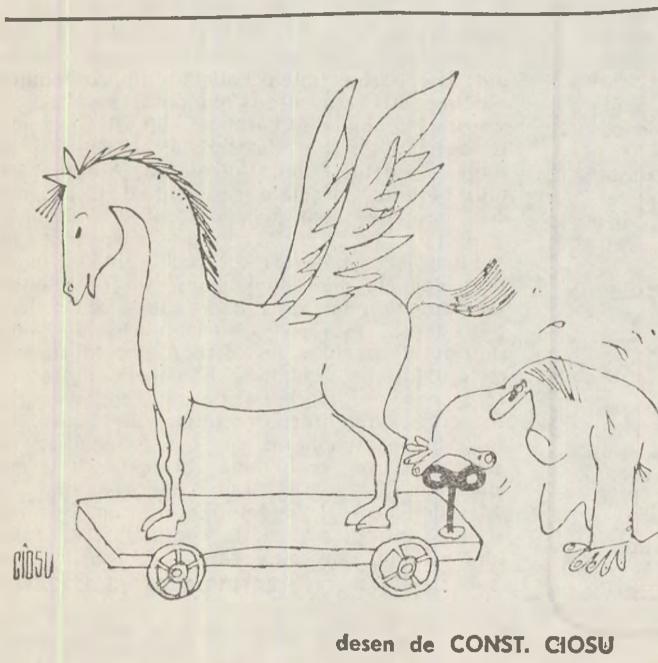
Millo își inagurează spectacolele cu marele său succes Coana Chirița, care s-a jucat de trei ori în șir în aplauzele entuziaste ale publicului.

Pentru bucureșteni, sosirea lui Matei Millo a fost o noutate. Iar în teatru, noutatea, ineditul joacă și ele un mare rol. Cînd vezi de prea multe ori un actor, începe să nu mai aibă farmec. Personalitatea lui se irosește în repetiri, glasul, mimica, posibilitățile lui ne devin familiare. mai ales cînd publicul e restrîns, ca pe vremuri. Cam aceleași cîte sute, să zicem cîteva mii de spectatori veneau să judece pe actor, după cîteva apariții, se săturau de el, căutau senzații noi, un alt sunet, un alt peisaj.

Gloria marilor tragedieni străini se explică nu numai prin talentul, dar și prin prestigiul limbii, prin calitatea lor de oaspe, prin faptul că-i vedem foarte rar, în rolurile pe care le-au jucat de nenumărate ori și le posedă la perfecție. Dacă i-am vedea într-un șir întreg de apariții, entuziasmul de la început ne-ar mai scădea.

Matei Millo a fost oaspetele bucureștenilor. L-am primit cu toată încîntarea pe care o aducea personalitatea lui inedită, jocul său firesc, umorul, agilitatea lui, felul lui personal de a mima și de a cînta, simplicitatea lui, în contrast cu genul patetic, grandilocvent în care se produceau comedienii din capitala valahă.

Toată protipendada de pe malurile Dîmboviței, în cap cu domnitorul Barbu Stirbey și cu soția sa, veneau la spectacolele excelentului actor ieșean. Costache Caragiale avusese dreptate din punctul său de vedere atunci cînd a încercat să zădărnicească vizita la București a colegului ieșean. Era un concurent primejdios. Jocul său se impunea, arunca umbre asupra genului declamator al urmașilor lui Aristia, cel care studiase cu Talma și adusese, de la Paris patosul romantic.


CIOSU

desen de CONST. CIOSU

PREZENȚA ȘI CONSECVENȚA CRITERIILOR

Abordarea unei probleme implică, în mod necesar și inevitabil, un mănunchi de principii, o armătură a acestora care să fundeze argumentele, conferind demonstrației rigoare și rotunjime. Dar fiecare problemă își are specificul său, propriul ei a fi, și, evident, înseși principiile în baza cărora trebuie să se desfășoare abordarea respectivei probleme este necesar să nu se sustragă specificului acesteia. Astfel, dacă între specificul unei probleme puse în discuție și principiile cu care se pleacă în atacarea ei nu există nici un fel de legătură organică, fără îndoială, totul se află sub semnul întîmplătorului, fiind posibil orice și oricum, întrucît într-un asemenea caz nu argumentele sînt implicate de problema ca atare, ci aceasta este croită și ajustată după argumente. A face aprecieri, și încă în intenția de a surprinde fenomenul în esență, asupra literaturii noastre din perioada anilor 50—70, desigur, nu poate fi decît un act de *viziune integratoare*, iar faptul literar trebuie luat în ordinea totalității, ca fenomen total. Mai mult, neputînd fi luată decît în ordinea totalității, literatura unor decenii, de asemenea, cere în continuare o sondare în sensul *determinării*, ceea ce necesită abordarea sa nu doar sub aspectul *valorizării*, ci și sub acela al *explicării* valorilor însele (sau nonvalorilor), explicație care, *genetic* înțeleasă, se impune să fie de ordin *istoric*. Literatura, trebuie să avem în vedere, este istorie, realitate trăită și trăire a realității sedimentată în valori artistice, de aceea, judecarea ei ca valori (și nonvalori) trebuie să fie explicare a valorilor. Iar în acest sens, a explica înseamnă a explica prin cauze. Emiterea în avalanșă a unor întrebări de constatare, fără a merge la chestiuni de explicare cauzală, nu poate fi decît o discuție fără argumente. Cînd, răspunzîndu-i din această perspectivă lui Paul Anghel, Alexandru Ivasiuc (vezi *Contemporanul* nr. 46) arată că, dacă este să judecăm literatura unei perioade ,atunci trebuie să fim deterministi, să căutăm fiecărui fapt cauza sa concret-socială și să n-o substituim prin vina unui individ privit exclusiv prin el însuși. Desigur, afirmația sa este într-o măsură jusă, căci, pe de altă parte, nu este exclusă și vina individului, putînd exista și asemenea cazuri. Așadar, nu poate fi „ciocănită" doar problema determinării, ci și aceea a celui determinat, a persoanei care înțelege (sau nu) determinarea.

Apelul la nevoia *discuției cauzale*, care să surprindă resorturile intime ale literaturii și motivația genezei unor valori literare, se impune prin însăși necesitatea faptului de la sine înțeles. Orice apel, însă, o dată formulat și, mai mult, concretizat într-o replică cată tocmai unei lipse de asemenea apel, trebuie să fie consecvent în fiecare din amănuntele răspunsului dat. Alexandru Ivasiuc, desigur, referindu-se la rapodtul existent în literatură între înaintași și contemporani, arată just că problema influenței unei opere nu e o chestiune de voință a celui influențat, ci de obligativitate interioară, dovedind astfel ineficiența absolutizării *subiectivului* în această direcție. Însă, trecînd să afirme, prin vizarea raportului dintre înaintași și generația sa, că dacă în ultima vreme s-a scris altfel decît au scris Eminescu, Blaga, Arghezi, Barbu, Rebreanu etc., explicația ar consta în faptul că valoarea acestora n-a fost destul de mare ca să ne oblige a le resimți determinarea, este clar că, de data aceasta, asistăm propriu-zis la o extrapolare a *obiectivului*. A pune problema explicației cauzale nu înseamnă totuși a împinge cauzalitatea pînă la zona *mecanicismului*. Dacă a fi determinat de un înaintaș în planul literaturii este o problemă nu de voință ci de modificările privind însuși organismul viu al literaturii, aceasta nu înseamnă că, în aceeași măsură, orice ins care nu a cunoscut o asemenea determinare se înscrie obligatoriu, cu necesitate pe linia obiectivului. Că un scriitor actual nu este determinat de înaintași, cînd în definitiv înaintașii citați sînt înseși vîrfurile literaturii noastre, nu se poate să fie decît tot un caz de voință, mai precis de rea-voință, de voință înțeleasă în sens negativ. Nu este obligatoriu ca orice x actual al literaturii noastre, pe considerentul că nu este determinat de nici un înaintaș, să implice o *explicație cauzală* în sensul că toată literatura de pînă la el a fost incapabilă să-l atingă în cît de mică măsură, și că el, în concluzie, este începutul a ceva, alfa născător de noutate etc.

Prin urmare, a afirma la extremă că Eminescu, Arghezi, Blaga etc., n-au fost în stare să-i determine pe unii contemporani a ține seamă de valoarea lor, înseamnă a aplica fals principiul determinării. O asemenea afirmație constituie o chestiune incorectă în plan logic, prin forțuirea cauzalității — chipurile, în numele determinismului — în mecanicism rigid, ceea ce înseamnă de fapt o degradare în mecanicism a obiectivului însuși, iar în plan etic reprezintă, dacă e să nu înconjurăm lucrurile, încercarea de a micșora valoarea unui tot pentru a putea mări, și pune ca început, propria valoare...

UN CAZ DE EXCEPȚIE

O anchetă socială a televiziunii, axată pe tema „candidați de profesie", a întrunit aprecierile generoase ale telecronicarilor, entuziasmați că s-a pus în sfîrșit punctul pe i într-o foarte actuală și acută problemă. Un absolvent de liceu care se prezintă pentru a nu știu cîta oară la examenul de admitere în învățămîntul superior, este într-adevăr un caz ! El trebuie cercetat cu toată seriozitatea, mai ales dacă ilustrează, după cît se pare, un fenomen mai larg, reflectînd prejudecăți față de meseriile ne-„diplomate". Dar, așa cum arată Ecaterina Oproiu în „Contemporanul" nr. 46 din 13 noiembrie 1970, „oare noi nu avem nici un amestec în înrădăcinarea acestui ridicol snobism al titraților . . . Oare noi am făcut tot ce trebuie să facem pentru a insufla respectul față de meserie ?".

In fond, candidații de profesie sînt și acei candizi aspiranți la vedetism, surprinși în hilare ipostaze „canto", în antologicele secvențe ale unei tele-preselecții pentru „Steaua fără nume". Si atunci, între acei imberbi drogați de cultul muzicii sincopate și un tînăr care bate pentru a cincea oară la porțile arhitecturii, să nu fie nici o deosebire ? Ce te faci (așa după cum s-a și întîmplat), cînd tînărul în cauză este un bun și conștiincios salariat al unei onorabile instituții, în cuprinsul căreia prestează o utilă meserie ?

Iți ceri scuze, pentru eroare.

Cum rămîne însă cu eficiența anchetei ?? Care a evitat tocmai aspectul major al responsabilităților sociale. In care este implicată și televiziunea, cel puțin în aceeași măsură ca și părinții, victime ale unei domestice mitologii.

Oricum, este totuși o deosebire între cei ce rătăcesc la porțile unei facultăți, decît cei ce rătăcesc la porțile „Stelei fără nume".

A aplica aceleași unități de măsură este greșit și dăunător.

STUDII ȘI ARTICOLE

Societatea de științe filologice din Republica Socialistă România a editat de curînd un grupaj de studii și articole care au ca temă viața și opera lui Alecu Russo. Textele sînt comunicările la sesiunea științifică pe țară organizată cu ocazia aniversării a 150 de ani de la nașterea scriitorului la Piatra Neamț, în 26—29 februarie 1969. Remarcăm seriozitatea științifică cu care cercetătorii au analizat cele mai diverse aspecte ale operei, posibilitatea de a oferi cititorilor o introducere actuală în creația lui Alecu Russo. Sînt reinterpretate o serie de idei și motive fundamentale sensul operei, sensul titlului „Cîntării României", folclorul, scriitorul în limba franceză. În cadrul fondului nostru latin, a poemului în proza românească etc. Aceste teme reprezintă contribuțiile unor critici și istorici literari cu o îndelungată experiență în frecventarea operei scriitorului. Reținem, de asemenea, studiile cu un caracter mai pronunțat de specialitate : acele de limbă și stilistică literară. Recunoaștem pe scriitor ca „precursor al unei structuri stilistice moderne", a unor „accente profetice în stilul operei *„Cîntarea României"*, ca și efectiva sa contribuție la formarea limbii române, literare, și, mai ales, valoarea educativă a poemului.

CENTENARUL LICEULUI „NICU GANE"

Sub sclipetul de topaz al unor zile de noiembrie, halucinante prin transparența și tihna lor, zile cînd liceul „Nicu Gane" din Fălticeni a pășit sub arcadele celui de-al doilea secol de existență, elevii de altădată s-au reintors în odăile cu mireasmă de cărturărie ale școlii, în căutarea timpului rotit, redescoperindu-se la vîrsta cînd dascălii lor, cioplitori iscusiți de oameni, îi modelau pentru viitorime. In încăperile școlii au sunat ca într-o orgă cu o sută de tuburi cîntecul amintirii și verbul recunoștinței, pentru că în școala de la Fălticeni a existat totdeauna o atmosferă de seriozitate și muncă, de elevație și distincție. In această atmosferă de cititorie cărturărească au ucenicit și pornit în cariera lor : Mihail Sadoveanu, Eugen Lovinescu, Anton Holban, Artur Gorovei, Aurel Băeșu, Nicolae Labiș, Jules Cazaban, Vasiliu Birlic, Ion Irimescu, Petre Jitaru, Constantin Ciopraga, Horia Lovinescu, Aurel Loghin, și mulți, mulți alții.

Substanța primară a îndeletnicirii spirituale a acestor oameni a fost așezată, cum s-au confesat ei înșiși ades, în școala de la Fălticeni de dascălii înzestrați cu harul ales al descoperirii minereurilor nobile, cu știința modelării acestor minereuri potrivit compoziției lor intime, dascăli ca Nicolae Beldiceanu, Nicolae Apostol (profesorul de română al lui Sadoveanu), George Stino, Dan Protopopescu, Aurel George Știno, Ion Chirescu, Vasile Ciurea.

Lumina de la „Nicu Gane" a înnobilat spiritual întreaga așezare, transformînd umilul tîrg într-un loc unde pelerinii vin de departe a sorbi aerul, suit în legendă, de la Nada florilor și Dumbrava minunată. O sută de generații au luat cu ele ceva din această atmosferă elevată, o sută de generații au lăsat ceva din sufletul lor în încăperile ucenicilor. Din acest schimb, semn trainic al împlinirii misiunii, arhiva școlii fălticinene a devenit o arhivă de însemnătate pentru cultura românească.

Munca de un veac a dascălilor și elevilor lor a fost evocată și cinstită printr-o suită de manifestări festive. Pe clădirea liceului, înveșmîntată în straie noi, a fost așezată o placă memorială. A fost dezvelit bustul lui Nicu Gane, patronul spiritual al liceului, bust realizat de fostul elev al școlii, artistul poporului Ion Irimescu. Ilustrul elev al școlii Mihail Sadoveanu a fost omagiat într-un amplu discurs rostit de prof. dr. docent Constantin Ciopraga. Programul a mai cuprins o sesiune științifică a cadrelor didactice, ședințe ale cercurilor pe materii. Tot cu acest prilej a văzut lumina tiparului sub semnătura lui M. Iacobescu și Gh. Gafencu o monografie a liceului. Manifestările jubiliare, de cinstire a unui secol de carte aleasă la Fălticeni, s-au încheiat printr-o adunare festivă. Emoțiile participanților au suit pe cele mai înalte piscuri la citirea mesajului adresat liceului, cu prilejul centenarului de tovarășul Nicolae Ceaușescu, mesaj în care se acordă o înaltă prețuire activității de un secol a acestei școli.

TOV. REDACTOR ȘEF

Semnatarul acestei scrisori este un vechi cititor al „Cronicii", încă de la primul număr.

Constat, însă, cu mare regret, că la Pitești nu mai sosește, *nici măcar pe jos*, Cronica.

Astfel, deși am căutat-o pe la toate chioșcurile, inclusiv cele două librării, nu a mai venit nici un număr cu începere de la 17.X.1970; nu știu, a încetat apariția revistei sau este o defecțiune tot la acea „faimoasă" difuzare a presei.

In consecință, v-aș ruga să-mi trimiteți, începînd cu numărul 43 ce a apărut, iar eu vă voi expedia mărci poștale la primul număr care-mi va sosi, înțelegînd ca, de anul viitor, dacă revista mai apare, să mă abonez.

In ipoteza că totuși revista apare, dar este o lipsă a modului ei de difuzare, vă rog să nu interveniți la Difuzarea presei din Pitești, deoarece aici am cunoscuți care mă mai servesc și cu alte reviste, ziare străine etc., ci direct la București, fără a menționa numele meu.

Solicit aceasta din partea dv. nu de teamă, dar aș fi pus în situația delicată de a nu mai fi servit cu nimic : știți cum sînt oamenii !

In așteptarea unui răspuns al Dumneavoastră, vă urez mult spor în nobila muncă, pe care o desfășurați pe acest imens ogor al scrisului românesc.

LE JOURNAL ROUMAIN DES POETES

De la Louvain, unde și-a mutat sediul, ne parvine un nou număr din Le Journal Roumain des Poètes, *organ al Institutului privat de limbă și literatură română „M. Eminescu". Redactor al elegantului Jurnal este poetul Mihail Steriade, stabilit în străinătate, unde desfășoară de peste patru decenii o intensă acțiune de cunoaștere a poeziei românești. Suficient să menționăm că tirajul de cinci mii de numere al Jurnalului, distribuit în mai multe țări de limbă franceză, reprezintă un instrument de difuziune demn de stimă.*

Ultimul număr (1970, nr. 8), apărut în timpul celei de-a noua Bienale Internaționale de poezie de la Knokke-le-Zoute, are un profil diferit. La sugestia studenților Universității din Louvain, Mihail Steriade a rezervat un spațiu poeților belgieni de limbă flamandă (în traducere franceză de Jeanne Vandervorst-Buytaert). Pe prima pagină, sub semnătura lui Mihail Steriade găsim un omagiu Belgiei (Ode à la Belgique): „Pays des deux langages" ... In poemele în franceză ale lui Mihail Steriade, recunoaștem, sunetul lor din prototipurile în limba română. Aliajul de lirism și reflecție are în Le Pain, La Beauté me limite și Final un sunet remarcabil. Alte poeme de același autor sînt traduse în versiune engleză (de Claire Butler Aron) și în neerlandeză (de Jeanne Vandervorst-Buytaert).

N. IRIMESCU

Reînnoiți-vă abonamentele
la revista „CRONICA"
pentru anul 1971

SPORT

ÎNTR-ADEVĂR!

Acum, la bătrînețe, încep să cred în Angelo. Cîte un căpățînos ca el îți poate oferi un ciudat sentiment de siguranță și temeinicie. Angelo nu-i genial. Angelo nu-i orator. Angelo nu-i pedagog. Dar același Angelo este înzestrat cu marea calitate de a ține la ideile proprii. Strîmbe sau drepte, bune sau proaste, el și le apără — și nu prin intervenții publice și articole savant-polemice. Dacă în presă, la radio, la televiziune, declarațiile selecționerului nostru încep, invariabil, cu „într-adevăr" (tactică, pare-se, intenționat temporizatoare), există un moment-cheie în care Angelo uită subit taman cuvîntul preferat : selecționarea. Toți am scandat în cor : **Sătmăreanu nu-i în formă !**, Angelo ne-a ascultat, a spus „într-adevăr" și . . . l-a introdus în națională. Toate ziarele l-au ironizat și compătimit pe **neseriosul** Răducanu. „Intr-adevăr !" — a oftat Angelo, trecîndu-l pe Necula pe lista primilor 11 de la Cardiff. Telecomentariile — și nu numai ele — au scos convingător în evidență dezarmanta și ridicola neputință a lui Fl. Dumitrescu în meciul cu „Steaua Roșie" — Belgrad. A urmat obișnuitul „într-adevăr" și iată-l pe arădan titular în națională ! Să fie oare o simplă întîmplare faptul că Răducanu, Sătmăreanu, Dumitrescu s-au numărat printre eroii **nopții insulare** ? (Vai, ce frumos sună ! După **centrocampist**, iată că o nouă cucerire cu iz de figură de stil vine să îmbogățească marele tezaur lingvistic al cronicii sportive : **noapte insulară . . .**). Dați-mi voie să cred că nu-i deloc o întîmplare. Angelo a învățat să mizeze pe **valoare**, judecînd fotbalul românesc în profunzime și nu de la duminică la duminică. Într-o vreme, alcătuiam cinci naționale pe an (de fiecare dată din jucători notați cu zece în etapele precedente) și încasam niște bătăi de vuia Europa. Acum, introducem în echipă jucători **ieșiți din formă** și, culmea, recoltăm puncte! Încăpățînarea lui Angelo face parte din trăsnăile care se cuvin acceptate și aplaudate. Ea probează faptul că selecționerul **crede** în ceva.

* * *

Criza arbitrajului e certă. La Ploiești, gafa lui Drăghici a fost picătura care a umplut paharul nemulțumirii noastre. Îndrăznesc totuși să afirm că se pot acorda circumstanțe atenuante : doar Drăghici a fost nevoit să respire, timp de 90 de minute, aerul unui oraș poluat de răsuflarea corozivă a unui individ numit Cursaru . . .

* * *

La Iași, echipa lui Don Gil a capotat în fața ilustrei formații „Progresul" (compusă din A. Sandu, B. Sandu, C. Sandu, E. Sandu, F. Sandu . . . X Sandu). Un fotbal mai idiot decît cel oferit de „Progresul" nu cred să existe în sistemul nostru solar. Iată autul devenit **scop**, faultul **mijloc**, timpul, inamic public numărul 1. Este o mare tristețe faptul că Divizia națională A adăpostește, fie și în subsolul subsolurilor, o echipă care joacă de-a curmezișul terenului, șutînd în tribune și nu la poartă, vociferînd ca la meciurile de barbut din Brăila-port, protestînd ca la o manifestație de hippy-Manson . . . Este o mare tristețe să vezi jucătorii unei echipe din divizia — oroare ! — A, înjurîndu-se ca-n hală și cotonogindu-se ca pe vremea alegerilor de tristă amintire de la Perjoaia.

Cu asemenea echipe, fotbalul nostru de club nu poate fi decît la pămînt. Amar nouă !

M. R. I.

(Urmare din pag. I-a)

sinteze morale şi spirituale ridicate pe o întinsă informaţie, erudiţie[8], toate asimilate, consumate de o construcţie care a mers direct la portretul moral, ideologic şi estetic. Satisfacţia pe care o produce nemijlocit **Viaţa lui Alexandru Macedonski** (1966), vine nu atît din putinţa de a reconstitui o existenţă, ci din fixarea colorată, nemistificată, a unei experienţe morale dintre cele mai surprinzătoare din literatura română. Adrian Marino, recunoscut discipol al lui G. Călinescu, şi-a asumat deschis riscul redescoperirii lui Alexandru Macedonski conştient de predispoziţia şi vocaţia sa critică, cu autentice afinităţi cu poeţilor **Nopţilor,** comunicîndu-se astfel spiritul profund paradoxal, inegal, capricios, inexplicabil, derutant al scriitorului. Toată sinteza din **Viaţa lui Alexandru Macedonski** ne restituie un personaj viu, seducător, adevărat şi, de fapt, această monografie, scrisă cu voluptate, cu pasiune, cu o prospeţime stilistică cuceritoare este un **roman** care îşi trăieşte experienţa din documente, dar care reuşeşte să se distanţeze de ele, acceptînd spiritul lor şi refuzînd orchestraţia stînjenitoare, compromisă a momentului sau faptului de epocă consumat. Adrian Marino nu a confundat viaţa poetului cu o deplină romanţare („Orice viaţă are un specific al său, traiectoria, timbrul său inefabil, şi în funcţie de această busolă ne-am străduit să construim întreaga noastră sinteză, orientată în primul rînd nu spre „creaţie", ci spre cunoaştere şi înţelegere"), ci a interpretat cu rigoare, cu ingeniozitate o realitate a vieţii macedonskiene, rupînd cu brutalitate şi curaj pînza denaturărilor, a falselor analize. Fiinţa vie a lui Al. Macedonski se comunică direct, există, o simţim apropiată prin acest proces de recreaţie critică care face ca o existenţă morală să fie din nou descoperită, clasificată, pusă în circulaţie. Structurată pe ideea portretului moral şi spiritual, **Viaţa lui Alexandru Macedonski** cunoaşte texte de o înaltă realizare critică, de echivalat cu orice pagină de roman. **Cenaclul** (XI, p. 337—374) reînvie o atmosferă, dar mai ales un mod de a fi: „În biografia lui Macedonski, cenaclul joacă un rol esenţial, constituind unul dintre aspectele care exprimă în modul cel mai plastic fizionomia sa morală. El reprezintă un protest şi un refugiu, un vis lucid şi un stil de viaţă. o metodă literară şi, într-un sens, însăşi raţiunea de a fi a existenţei sale". În acest peisaj de mare entuziasm estetic, de voluptoasă dăruire poeziei îl recunoaştem pe Macedonski, surprins intim şi exact de Adrian Marino: „Egocentric, sentimental şi sociabil, el are din această cauză o sete eternă de adulaţie, de mediul devotat şi fanatic, care să-l consoleze, să-l răzbune, să-l admire, şi unde să-şi poată exercita, fără stînjenire, întreaga autoritate morală", căci „Un Macedonski geniu solitar, mizantrop, fugind de lume, eremit într-o nouă Tebaidă, este de neconceput". Filmul din cenaclu se derulează natural, readucînd în prim plan pe scriitor cu întreaga sa echipă de discipoli şi admiratori fanatici. Este un moment al comunicării afective prin poezie, o reprezentaţie care îşi revarsă culorile şi costumele într-un spaţiu deposedat de vulgarităţi.

Viaţa lui Alexandru Macedonski excelează, indiscutabil, şi prin ireproşabila, exacta intuiţie a imaginii morale, atît de controversată, atît de refuzată unui înalt sentiment de înţelegere, de serioasă rectificare; aceea pe care ne-o propune Adrian Marino rămîne cea adevărată. Temperamental, poetul e un romantic care nu se împotriveşte „lamentării grandioase", căci o are în sînge. E un egotist, mişcînd pînzele unei preocupări de sine pînă la narcisism. E un „avid de adulaţie", un „bovaric impenitent", cu totul inacceptabil pentru contemporani şi văzut deformat, ca un „folicular, pamfletar dubios, meschin, total declasat şi străin de regulele, de convenţiile în societatea înaltă". Sub acest chip înşelător se ascunde însă un poet tragic, un damnat „drapat în mantia fatalităţii", un boem incurabil, cu o reală imposibilitate de acomodare la un tip de viaţă standard. Privit astfel, e firesc să fie adînc săgetat în aspiraţiile lui imediate de un gust, de o concepţie şi de o epocă tipic burgheză, nereceptivă la frumos, la poezie. Structural, Macedonski este un „individualist, egolatru, revoltat, cu conştiinţa fatalităţii, aşa cum părul îi era blond şi ochii albaştri". Portretul moral nu mai creşte de aici încolo, căci totul a fost spus, totul s-a sedimentat în cîteva idei, esenţiale, de durată, iar naraţiunea biografică încetează într-o concluzie care anunţă opera, vocea ei neîntîrziată.

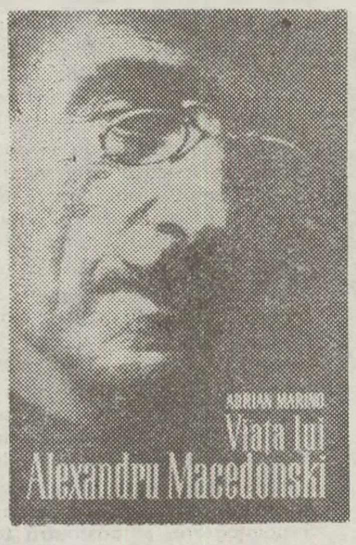
Adrian Mariano face redescoperirea creaţiei macedonskiene în toată complexitatea şi semnificaţia ei în **Opera lui Alexandru Macedonski**[9], sinteză de mari proporţii, care epuizează teme, care deschide şi defineşte valorile cele mai reprezentative ale poetului. Nu s-a discutat suficient, în toate sensurile posibile despre ceea ce este **Opera lui Alexandru Macedonski,** adîncimea analizei şi a sintezei ca finalităţi ale unui act critic de întinsă receptivitate şi suprafaţă estetică. Efectiv, Adrian Marino are vocaţia sintezei şi construcţia sa critică se sprijină pe sinteză ca regim de cercetare. Opera macedonskiană devine, în viziunea modernă a criticului, actuală. Este un fapt ce trebuie pus în discuţie, uneori chiar repetat, că Adrian Marino, analizînd pe Macedonski, restabileşte cu exactitate o nouă dimensiune a literaturii române, îi sporeşte valorile şi ridică un scriitor la nivelul ce i se cuvenea: acela de clasic, de actual. În esenţă, monografia este o sinteză a spiritului macedonskian surprins în intimitatea deplină. Frecventarea asiduă a operei, a biografiei şi fixarea lor în definiţii critice foarte numeroase ne înlesnesc să înţelegem o operă contradictorie.

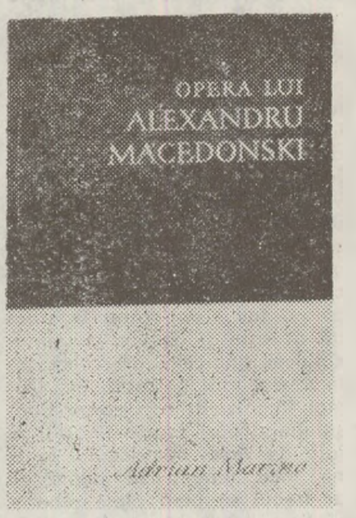
Adrian Marino este în **Opera lui Alexandru Macedonski** un călinescian declarat, spirit efervescent, eruptiv, înzestrat cu o sensibilitate critică excepţională, un estet de rară fineţe. Cine, voluntar sau involuntar l-a surprins în bibliotecă, şi-a putut da seama cu repeziciune de febra, de neîntreruptul dialog interior cu ideile, de spiritualitatea pe care o iradiază, de privirea ce spune totul despre o viaţă intelectuală superioară.

Cum apare, care sînt notele specifice ale operei lui Macedonski şi mai ales care este adevărata, nefasificata imagine a poetului în percepţia lui Adrian Marino? Toate textele analitice nu duc decît la un adevăr care poate fi oricînd verificat: sinteza este totală, unitară. O imagine de totalitate se formează în final şi Macedonski apare integral ceea ce este, un clasic, un modern, un scriitor de mărimea lui Eminescu, Caragiale. Oriunde am privi şi cerceta cu deamănuntul sinteza, propoziţiile critice trăiesc prin idei noi. Intensitatea întregului studiu monografic nu slăbeşte, e mereu impetuoasă, plină de vitalitate. Posibilitatea de a elabora definiţii, metafore critice, inventivitatea plastică se realizează în mod spontan, neartificial. Diagnosticul e totdeauna potrivit, neexagerat: „Macedonski se proclamă de la primii paşi în literatură şi pînă la moarte continuatorul mişcării literare şi culturale paşoptiste, un discipol convins şi entuziast al lui Heliade Rădulescu". Structura spiritului macedonskian „este în acelaşi timp „romantică" prin lirism, individualism, aspiraţii ideale şi zbor înalt al imaginaţiei şi „clasică", prin nostalgia echilibrului, perfecţiunii, armoniei şi limpidităţii solare de care este pătruns".

Monografia se sprijină pe cîteva principii fundamentale. mai exact spus, pe o analiză a unor momente, structuri extrase pe baza operei: **Puncte cardinale** (Orientări ideologice, Formaţia literară), **Structura, Arta** (Poezia, Proza, Teatrul), **Ideile** (Estetica, Opinii, politico-sociale), **Concepţia de viaţă şi Concluzii.** Caracterul de totalitate este perfect şi însăşi monografia se lasă încadrată în el. Poetul este un „Vitalist şi un sensual, are curiozitate şi vocaţie pentru orice fel de noutate, inclusiv ideologică". El „pare a fi uneori un adevărat fantast lucid, un himeric pătruns de ironia tristă a propriei sale himere, un fel de Laforgue în tonuri mai acute". Şi altceva: „Poetul este un contemplativ extatic, cu o imensă vocaţie a elanului aerian sorbit de „perihelie", predispus spre volatilizare suavă". Plăcerea excesivă a lui Macedonski este visul, contemplaţia, o enormă predispoziţie de a trăi în extaze, euforii, de a se comporta numai conform propriului său fel de a fi. El este un Don Quijote, un Dante trecut prin Purgatoriu. Neînţeles cum se cuvine, mai poate părea unora un romantic întîrziat în lamentaţii, ieşiri spectaculoase, paradă şi exacerbare a eului la limită. Dar „ca orice fascinat de ideal, Macedonski rămîne un spirit absolut în tot ceea ce concepe, simte, gîndeşte, crează". Surprinzător de bine intuit: „Macedonski rămîne în mod fundamental un romantic, vitalist, euforic, exuberant, grandilocvent, uneori retoric, pictural, prea puţin depresiv, melancolic sau nostalgic, de loc „plictisit" de existenţă, oricît s-ar părea că aceste note ar defini uneori poezia sa".

REDESCOPERIREA LUI MACEDONSKI





De neocolit este capitolul **Concepţia de viaţă** care e „cea mai înaltă formă de ridicare a spiritului macedonskian la universal (...)". Pentru poet „viaţa are un conţinut precis, aproape aprioric, un sens, o structură, o tipologie, o ierarhie proprie de valori. Opera sa reflectă o viziune specifică despre existenţă, principii, idealuri şi tendinţe precise, chiar dacă nu riguros definite şi sistematizate. Poetul, se înţelege, are spiritul eminamente intuitiv, imagistic". Macedonski este „primul spirit „faustic" al culturii noastre", iar „factorul decisiv rămîne vitalismul său structural, energic prin definiţie".

Ce este specific poetului? Adrian Marino defineşte fără ezitare că ceea „ce aparţine sensibilităţii sale este coloratura estetică a întregii viziuni, rolul existenţial acordat artei, cultul entuziast şi profund al frumosului. Macedonski este primul mare poet român — şi pînă astăzi de fapt singurul — la care **sentimentul estetic al vieţii** constituie într-adevăr o realitate, o constantă a personalităţii, un stil de viaţă şi un unghi permanent de percepţie a universului". Valoarea supremă, raţiunea de a fi este „arta", „poezia". Numai creaţia, valoarea superioară, eternă ne salvează de la nefiinţă, moarte. Prin operă şi numai prin operă existăm, ne justificăm viaţa, ceea ce gîndim, scopul ultim şi de atins la cea mai ridicată tensiune: arta ca formă a unei existenţe. Adrian Marino nu spune altceva într-o concluzie de reţinut: „În esenţă, Macedonski este primul poet român care, prin întreaga sa structură şi concepţie de viaţă, sugerează şi simbolizează ridicarea la dimensiunile unei adevărate categorii nominale. Alături de **don quijotism şi bovarism,** apare undeva, în penumbră o nuanţă nouă — **macedonskianismul** — tipologie morală înrudită, de aceeaşi substanţă şi calitate, făcută din miraj şi himeră lucidă, voluptate a mistificării şi totodată a demistificării, trăită alternativ ca o dominare dar şi ca profundă satisfacţie ideală, în beatitudine şi revelaţie crudă. Prin Macedonski şi „macedonskianism" ca **mod de a fi** — ordine specifică a valorilor, unghi de percepţie al lumii şi „metodă" de trăire a existenţei — sensibilitatea şi imaginaţia românească propune umanităţii o nouă şi posibilă formulă de viaţă, de semnificaţie universală"[10]. Toate aceste idei, reflecţii, merg spre o recunoaştere a valorii poetului, spre o redescoperire esenţială, hotărîtoare a lui. Prin **Opera lui Alexandru Macedonski** literatura română, conştiinţa ei, ia cunoştinţă de o nouă realitate, de esenţă. Sinteza lui Adrian Marino este, cu un cuvînt, cea mai serioasă şi mai profundă deschidere critică pe care a cunoscut-o opera lui Macedonski. Esenţa ei poate fi definită ca valoare permanentă a actualităţii: „Şi dacă semnificaţia operei lui Macedonski trebuie neapărat precizată şi delimitată în raport cu Eminescu (înrudirea este evidentă în tot ce ţine de ideea de geniu, de congenealitate romantică şi sarcasm), se poate afirma că prin elanul său absolut, prin vitalismul, energia şi bravura sa ireductibilă, prin antisentimentalismul său funciar şi declarat, Macedonski dă o foarte constructivă „ripostă" amărăciunii şi pesimismului eminescian (G. Călinescu), eroticii şi sensibilităţii de romanţă, întregului filon fantastic şi metafizic al Luceafărului. În timp ce Eminescu adesea melancolizează, sugerează dorul, visarea şi somnolenţa, meditaţia adîncă, setea de repaos, şi uneori chiar de extincţie morală, Macedonski incită şi irită, stimulează, agită, exaltă instinctele şi conştiinţa. Este absurd a opune două faţete, două aspiraţii complimentare ale spiritului uman. În realitate, ele se completează şi se întrepătrund în mod organic.

Se mai poate discuta, prin urmare, dacă Macedonski este „actual" sau „inactual"? Actualitatea oricărui poet mare se verifică prin latura durabilă, realizată, universală, a operei sale. Şi Macedonski, care a dat expresie atît de adîncă unor conflicte tragice de esenţă, atîtor elanuri absolute şi ideale, atîtor nostalgii estetice, unite cu puternice impulsiuni şi chemări ale vieţii şi care transmite numai dinamism, exuberanţă, combativitate, optimism şi pasiune artistică este azi mai aproape de noi ca niciodată"[11]. Verificarea ideilor critice ale lui Adrian Marino, fenomen cu totul de surpriză se poate face cu un text inedit (1945), necunoscut criticului în momentul elaborării monografiei, al lui Pompiliu Constantinescu: **Locul lui Al. Macedonski**[12]. Pompiliu Constantinescu pleda pentru o monografie a poetului, pentru un portret pe care, credem, l-ar fi recunoscut cu siguranţă în sinteza lui Adrian Marino şi pe care, paradoxal, le defineşte exact înainte de a lua cunoştinţă de ele.

Redescoperirea efectivă a lui Alexandru Macedonski nu s-a desfăşurat numai în sinteză biografică, morală şi analitică, ci şi în editarea operei[13], act de epuizantă muncă de defrişare a periodicelor, a descoperirii manuscriselor inedite, prin arhive şi biblioteci. Adrian Marino a scos însă o ediţie critică AL. MACEDONSKI de mare probitate ştiinţifică, de consultat cu încredere. Întreaga ediţie odată terminată va completa, verifica ideile din sintezele critice, demonstrînd autenticitatea lor, frecvenţa în conştiinţa literară actuală.

Se mai poate vorbi despre o altă imagine a lui Al. Macedonski? Se poate analiza din alt unghi de percepţie opera fără să se cadă în superficialităţi[14], fără să se repete anumite idei? Un răspuns clar ne dă tot Adrian Marino care, credincios acestei teme, o reia din nou sub o privire proaspătă, detaşată, dar curat modernă în **Spiritul macedonskian**[15], sinteză, cred finală, excepţional de bine servită susţinerii entuziaste a actualităţii poetului român. Adrian Marino polemizează deschis, împotriva unor idei critice care nu-l reprezintă pe Macedonski şi îşi reformulează sintetic unele concluzii, care evident, dau sintezei un foarte viu puls al nivelului de iradiaţie a spiritului macedonskian. Tot textul este, de altfel, copleşit de definiţii sintetice, de concluzii care se reţin şi care nu pot fi decît acceptate: „Nu încape îndoială: Macedonski, în partea fundamentală a operei sale, este un mare poet, de o excepţională vocaţie şi capacitate de transfigurare a existenţei, în sens extatic, ideal, himeric, pe un substrat de o reală frenezie vitală. Ori de cîte ori voim să ne învingem deprimarea, tristeţea, scepticismul, nu cunoaştem o lectură mai tonică decît avînturile, chemările şi mirajele macedonskiene, atît de energetice, de „propulsoare". Dar în perspectiva istoriei spiritului românesc, înclinăm să credem că adevărata prezenţă macedonskiană, care-i asigură de pe acum un loc incomparabil, constă în viziunea categorială pe care o sugerează, în vocaţia şi capacitatea de a deveni un simbol, de a figura şi defini un mod de a fi, un stil şi o concepţie de existenţă". Comparat cu alte direcţii ale lirismului românesc „Macedonskianismul însemna altceva, o realitate spirituală mai profundă, de esenţă permanentă şi universală. Şi deci mai ACTUALĂ, mai aproape, mult mai aproape, de spiritul epocii noastre şi de climatul său moral". Adrian Marino insistă, justificat, asupra IDEALULUI şi IDEALISMULUI MACEDONSKIAN „care dă cheia întregii experienţe a poetului", căci „Acest proces autoreflexiv, existenţial şi creator în egală măsură, relevînd în ambele ipostaze o vie conştiinţă de sine, formează una din laturile cele mai moderne ale spiritului macedonskian. Artistul modern este lucid prin definiţie, atît în succesele cît şi în înfrîngerile sale". Poetul „este modern şi actual, odată mai mult, prin întreaga orientare a conştiinţei sale estetice: permeabilă, deschisă şi foarte „experimentală". Faptul că Macedonski fie că intuieşte, fie că asimilează cu o volubilitate extraordinară, toate curentele poetice esenţiale ale secolului XIX: romantism (prin afinităţi structurale), parnasianism, naturalism, simbolism, neoclasicism (făcînd mai ales în cazul simbolismului figură de adevărat precursor) dovedeşte că ne aflăm în faţa unui spirit poetic excepţional de receptiv la noutate, de o rară vocaţie a ineditului estetic. O afirmăm categoric: nu există în întreaga poezie românească clasică un al doilea caz de receptivitate şi disponibilitate poetică mai extinsă, mai profundă şi, în acelaşi timp, mai creatoare. Căci Macedonski se deschide tuturor curentelor moderne, experimentează în spiritul şi litera lor, le absoarbe substanţa, apoi le părăseşte pe toate printr-un gest critic, lucid, de repudiere. De fapt, Macedonski realizează în permanenţă, în afara oricăror indicaţii exterioare, ceea ce se va numi sinteza dintre tradiţie şi inovaţie, în cazul său operaţie spontană, autentică, de o desăvîrşită seriozitate". Dar redescoperirea lui Al. Macedonski o... descoperim şi într-un studiu de o reală fineţe, cu concluzii noi pe care Lidia Bote le scoate dintr-o temă insuficient frecventată: **Macedonski şi simbolismul francez**[16]. Autoarea oferă o „sinteză a întregii probleme", cu referiri precise la modul de receptare, teoretizare, difuzare a ideilor simboliste de către poetul român, indicînd şi surse puţin cunoscute[17]. Toată sinteza Lidiei Bote reflectă nu numai o cunoaştere profundă a simbolismului european, dar şi a textelor macedonskiene, a semnificaţiilor lor, o excelentă posibilitate de a identifica teme, idei la Macedonski şi poeţii francezi. Concepţia simbolistă a lui Macedonski apare abia acum mai limpede definită: scriitorul este preocupat de cele mai noi experienţe poetice, cultivînd degajat o estetică simbolistă, căci „este cazul a sublinia şi cu acest prilej că Macedonski n-a cultivat numai un simbolism abstract, teoretic. El a făcut şi poezie în sensul convingerilor sale, şi mai ales a avut tendinţa integrării şi participării efective la mişcarea simbolistă europeană, colaborînd — în 1886 — la revista belgiană LA WALLONIE, unul dintre primele organe simboliste, de sub direcţia lui Albert Mockel, cu care poetul poartă şi corespondenţă".

Redescoperirea totală, reală, nedogmatică a lui Al. Macedonski de către sensibilitatea critică a lui Adrian Marino este un act de recunoaştere tardivă a unei opere de interes naţional şi universal.

---

1) Adrian Marino, *Controverse şi... lecturi intermitente,* în *Iaşul literar,* 11, 1966, p. 74—78.

2) E. Lovinescu, în *Scrieri,* Ediţie şi studiu introductiv de Eugen Simion, E.P.L., Buc., 1966, p. 267—283.

3) Tudor Vianu, *Viaţa şi personalitatea lui Alexandru Macedonski,* introducere la Alexandru Macedonski, *Opere,* 1, *Poezii,* Buc., E.F., 1939, p. XV—LXXXIII.

4) G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Buc., E.F., 1941, p. 456—463; *Compendiu,* 1946, 1968, p. 182—186 şi *Material documentar* în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor,* X, 2, 1962, p. 346—348.

5) I. Negoiţescu, *Scriitori moderni,* Buc., E.P.L., 1966, p. 65—91.

6) I. Negoiţescu, *Poezia lui Macedonski,* (1947), în *Scriitori moderni,* p. 91.

7) Adrian Marino, *Viaţa lui Alexandru Macedonski,* Buc., E.P.L., 1966, 622 p.

8) Eugen Simion, *Cronică literară,* în *Gazeta literară,* XII, 21, 26 mai 1966, p. 2, Nicolae Manolescu, *Prima biografie a lui Alexandru Macedonski,* în *Contemporanul,* 13, 1 aprilie 1966, p. 3 şi Mircea Martin, *Generaţie şi creaţie,* Buc., 1969, p. 155—159.

9) Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski,* Buc., E.P.L., 1967, 737 p.

10) *Argeş,* octombrie 1968.

11) Al. Macedonski, *Opere,* I, *Poezii, Studiu introductiv,* p. 246—247.

12) Pompiliu Constantinescu: *Locul lui Al. Macedonski,* în *Luceafărul,* 16, 1966 şi Adriana Iliescu: *Literatorul,* Studiu monografic, Buc., E.P.L., 1968, 346 p.

13) Al. Macedonski, *Opere,* I, *Poezii,* Studiu introductiv, ediţie îngrijită, note şi variante, cronologie şi bibliografie de Adrian Marino, *Scriitori români,* E.P.L., Buc., 1966, 439 p.; *Opere,* II, *Poezii,* 1966, 404 p.; *Opere,* III, *Poezii,* 1967, 313 p.; *Opere,* IV, *Poezii,* 1967, 272 p.; şi *Opere,* V, *Proză,* 1969, 343 p. şi Al. Macedonski, *Excelsior, Poezii,* Ediţie îngrijită de Adrian Marino, Prefaţă de Marin Mincu, B.P.T., Buc., 1968, 373 p.

14) Mircea Zaciu, *Al. Macedonski şi N. Iorga,* în *Glose,* Editura *Dacia,* Cluj, 1970, p. 39—45.

15) Adrian Marino, *Spiritul macedonskian,* în *Ramuri,* (72), 15 iunie 1970, p. 10 şi Al. Piru, *Macedonskiana,* în *Ramuri* (72), 15 iunie 1970, p. 15—16.

16) Lidia Bote, *Macedonski şi simbolismul francez,* în *Tribuna,* XIV, 25, 15 iunie 1970, p. 3.

17) Titus Bărbulescu, *Alexandru Macedonski et les lettres françaises,* în *Revue des études roumaines,* T. III, IV, 1955—56, Paris, 1957.

Teatrul Național „I. L. Caragiale"

REGELE LEAR

de William Shakespeare

Această primă parte a stagiunii teatrale bucureștene este marcată de cel puțin două spectacole care — sub unghiuri diferite — trezesc un mare interes în rîndul publicului și al criticii. Remarcabil este faptul că ambele spectacole — „Regele Lear" de W. Shakespeare și „Cui i-e frică de Virginia Woolf ?" de Edward Albee — sînt ale Teatrului Național „I. L. Caragiale", teatru care, sub noua direcție a lui Radu Beligan, caută să-și justifice tot mai evident calificativul de „prima scenă a țării".

Regele Lear revine pe această scenă după succesul pe care l-a avut cu cîțiva ani în urmă în interpretarea marelui actor G. Storin. Revenirea nu este însă o preluare a vechiului spectacol, ci o nouă montare, într-o concepție de teatru modern, acordat cu ultimele „strigăte" din străinătate, o montare căreia Radu Penciulescu i-a imprimat totuși semnul unei originale personalități regizorale, care caută să spună **altceva** decît s-a spus pînă acum. De fapt nu **altceva,** pentru că textul lui Shakespeare nu poate fi schimbat (chiar dacă se operează — ca în cazul de față — unele tăieturi), ci **altfel.** De la acest **altfel** pe care-l promovează cu fermitate spectacolul lui Penciulescu a pornit o întreagă furtună de discuții controversate, unele mergînd chiar pînă la negare totală; altele căutînd să descifreze valorile spectacolului. Este semnul sigur că avem a face cu o realizare ieșită din comun, originală, care trebuie privită și judecată ca atare, dincolo de ideile noastre fixe despre teatru, dincolo de obișnuințele și de preferințele individuale.

Mai întîi, Radu Penciulescu a imaginat un spațiu de joc cu totul neutru, un spațiu crud, de scîndură albă, în care nu intervin elemente de decor, acestea fiind suplinite, atunci cînd e strict necesar, de „construcții" ad-hoc în care materialul unic este corpul omenesc. Efectele plastice care se obțin sînt excelente. In acest spațiu, costumele tradiționale ar fi fost nepotrivite. Se joacă, de aceea în haine moderne — regele într-un costum alb, iar fetele lui în pantaloni evazați. In majoritatea scenelor, figurația și chiar unii actori cu rol principal nu folosesc nici un fel de costum. In al treilea rînd — s-a renunțat la peruci și machiaj pentru aducerea actorului la vîrsta personajului. Actorii joacă așa cum sînt, tineri (majoritatea foarte tineri), netransfigurați. Cînd părăsesc partea centrală a scenei (un fel de ring) unde se desfășoară acțiunea, ei rămîn totuși pe scenă, mai în spate, în semiobscuritate, odihnindu-se pe bănci, ca niște oameni obișnuiți după un efort oarecare. Tot de acolo își fac reintrările.

Ar putea însemna oare că toate aceste procedee neobișnuite împiedică în vreun fel comunicarea către spectator a ideilor textului ? Nicidecum. Textul „curge" de pe scenă în sală proaspăt și frumos, adînc răscolitor, așa cum l-a scris Shakespeare (și cum splendid l-a tradus Mihnea Gheorghiu), pătrunde în suflete și le cutremură. Comunicarea ni se pare a fi mai directă (deși mai violentă), mai puțin plină de poezie și mai puțin disimulată (de încărcătura veche a scenei — decor fastuos, costume bogate etc.). I s-a reproșat regizorului că accentuează prea mult violența ; dar violent este însuși textul. Există, fără îndoială, în spectacol o anume influență a teatrului occidental în care violența se constituie ca dimensiune principală, dar această influență cade pe un teren propice, care o suportă : textul shakespearean, foarte larg deschis spre violență.

Spectacolul lui Penciulescu reține atenția tocmai pentru caracterul direct de comunicare cu spectatorul, pentru asprimea și sinceritatea lui, pentru ținuta sa plastică, dar mai ales pentru tensiunea dramatică la care se menține de la început pînă la sfîrșit, pentru unele izbutite momente de teatru. N-am fi sinceri însă dacă nu am recunoaște că în unele secvențe mișcarea fizică a fost exagerată, devenind parcă unic scop și umbrind ideea, împiedicînd rostirea clară a replicii. O anume ostentație a frumuseților plastice și a abilității fizice a unor actori devine uneori supărătoare. Cu atît mai supărătoare cu cît unii interpreți fac cu greu față efortului fizic și nu-și mai pot rosti cu convingere replicile.

Spuneam și mai sus că distribuția este alcătuită din actori tineri ; descifrăm aici o altă tendință a noii conduceri a teatrului ; promovarea cu încredere, cu curaj și cu risc a tineretului. Nu e vorba, firește, de George Constantin, a cărui distribuire în Lear ni se pare normală, venind ca o încununare a lanțului de mari succese pe care acest excelent actor le-a obținut în ultimii ani ; ne referim la numele noi pe care le întîlnim : Costel Constantin, Valeria Seciu, Traian Stănescu sau total necunoscute ca Ovidiu Iuliu Moldovan, St. Velniciuc, Răducu Ițcuș ș.a. pentru care a juca la vîrsta lor în „Regele Lear", unde fiecare partitură e un examen de maturitate, înseamnă un prilej excelent de afirmare, poate chiar de consacrare. Vom vedea mai jos însă că nu toți s-au arătat în stare de aceasta și că una din principalele slăbiciuni ale spectacolului vine de la distribuție. Dar mai întîi izbînzile. George Constantin, (Lear) foarte tînăr și el față de vîrsta nefericitului rege, ne face repede să uităm că ar trebui să aibă plete albe și să fie gîrbovit de ani. In ce măsură o perucă ne-ar fi anulat convingerea că actorul este tînăr e greu de spus și nici nu-i important. Important rămîne faptul că el are forța să ne comunice un Lear nefericit, cu un destin atît de tragic, să ne convingă că tragedia lui vine din prea multă încredere și din prea multă iubire, poate și din prea multă superficialitate în înțelegerea vieții și a ascunzișurilor sufletului omenesc. Actorul are o excepțională ținută scenică și un remarcabil simț al integrării în realitatea spectacolului, completînd imaginea scenică și dominînd-o. Ar însemna să repetăm lucruri care se spun mereu despre el dacă am afirma că are o știință rară a rostirii replicii și a caligrafierii gestului, a folosirii întregului corp în rotunjirea expresiei scenice. Costel Constantin (Kent) este expresiv, cu o figură impunătoare, cu o mișcare elegantă în asprimea ei și cu o replică tăioasă. Avînd în vedere și rolul său din „Cui i-e frică de Virginia Woolf ?" putem afirma că evoluția sa pe scena Naționalului bucureștean are un început excelent. Tot dintre tineri ne grăbim să-l remarcăm pe Ovidiu Iuliu Moldovan (Oswald) pentru înțelegerea exactă a intențiilor regizorale și pentru conturarea unei perfecte figuri de intrigant lingușitor și profitor. Traian Stănescu ni s-a părut doar corect în Edmund, poate prea rece, prea linear. Incă student, Șt. Velniciuc este un nume care trebuie reținut ; el a schițat un Edgar foarte onorabil, caracterizat prin sinceritate și dinamism. Dintre rolurile feminine, cel mai bine servit este cel al lui Goneril pe care îl interpretează, cu precizie și convingere, Silvia Popovici. Trecînd peste unele interpretări corecte, ajungem la greșelile de distribuție. Cea mai stridentă — Răducu Ițcuș în Cornwall, complet în afara spectacolului, aflat parcă la un bar de noapte unde se conturează perspectiva unei încăierări. Indiferent, greoi, linear, static într-un spectacol cu atita mișcare, Ițcuș sfidează parcă zbuciumul celorlalți. In contrast cu el, Eliza Plopeanu (Regan) se zbate foarte mult, strigă, țipă, dar nu reușește decît să facă agitație și zgomot. Nici Constantin Rauțchi (Bufonul) nu s-a ridicat la valoarea lui și a celor mai buni parteneri, deranjat parcă de stilul spectacolului în care nu a reușit să se integreze. Judecat dincolo de această neintegrare, el păstrează totuși un farmec specific, umbrit însă pe alocuri de unele neglijențe în rostirea replicii.

Propunîndu-ne să revenim asupra spectacolului după ce primele impresii s-or fi decantat (și poate după o a doua vizionare, căci spectacolul pretinde două sau chiar mai multe vizionări), încheiem aceste însemnări cu senzația că am asistat la un act teatral pe cît de șocant pe atît de contradictoriu.

ȘTEFAN OPREA

„FEMEI DRAMATURGE"

Edmée de la Rochefoucauld este una dintre personalitățile feminine cele mai de vază ale lumii literare franceze.

La fel de cunoscută și sub pseudonimul *Gilbert Mauge,* cu care semnează volumele de poezii, d-sa este totodată autoare de studii și eseuri, conferențiară, conducătoare de jurnal, academiciană, inițiatoare și animatoare a unuia dintre saloanele literare cele mai celebre ale Parisului.

Legăturile doamnei de la Rochefoucauld cu scrisul sînt de ordin familial.

Tatăl său este directorul cunoscutei publicații „Revue de Paris", fiica sa este căsătorită cu editorul Fasquelles, iar soțul său, decedat la 5 ianuarie 1970, descindea din marele moralist François de la Rochefoucald, autorul celebrelor „maxime" de la editarea cărora s-au împlinit 204 ani.

Aleasă în 1962 membră a Academiei regale belgiene, Edmée de la Rochefoucauld, printr-un gest de condescendență, a acceptat ca noua ei lucrare „Femei dramaturge", să apară în editura „Palais des Académies, Bruxelles" cu care prilej a fost organizată în onoarea autoarei, o recepție la „Maison de la Presse" din Bruxelles.

In „Femei dramaturge" ni se prezintă portretele mai multor scriitoare care începînd din secolul al XI-lea și pînă astăzi, au ilustrat teatrul cu piesele lor. Spre regretul nostru, al românilor, această interesantă carte nu cuprinde un capitol consacrat aportului feminin român în dramaturgie, el fiind însă necunoscut în Franța datorită lipsei de traduceri în limba franceză a pieselor de teatru aparținînd scriitoarelor noastre.

Dintre toate figurile evocate de doamna de La Rochefoucauld, cele mai de seamă sînt: Delphine Gay, Marie Lenéru, Agatha Christie și Françoise Sagan.

După „Anna de Noailles", „La science et l'Esprit", „Paul Valéry", „Leon Paul Fargues", „La Femme et ses droits", „Les Moralistes de l'intéligence", „La vie commode aux peuples", „Vue d'un autre monde", „Le Soleil, la Lune, les Étoiles et les Poètes", „Les cahiers de Paul Valéry" și celelalte lucrări ale sale, volumul „Femei dramaturge" ne dezvăluie cu succes o altă față a talentului scriitoarei Edmée de la Rochefoucauld, una dintre cele mai sincere și mai devotate prietene ale României.

MIHAIL STERIADE

N. CONSTANTIN : „Anny Braeschi (actriță)"

PERSONAJ ȘI DESTIN

Enigma tragediei antice s-a impus gîndirii europene tîrzii sub forma unei întrebări la care s-a căutat îndelung, și se mai caută încă un răspuns : *De unde provine impulsul care face ca nefericirea în destinul eroului, victoriile dureroase, tortura motivelor contradictorii sau, exprimat estetic, oribilul și monstruosul, să fie reprezentate cu predilecție și reluate sub nenumărate aspecte, — aceasta în chiar momentul cel mai juvenil și cel mai exuberant al vieții unui popor ?* Cum se explică ciudata înclinare a spiritului grec, datorită căreia clipa deplinei sale înfloriri a rămas concretizată ca expresie artistică a înspăimîntătorului ?

O lămurire se pare că putem obține de la Sofocle însuși, care în primul cor al Antigonei, explică în cuvinte simple care este lucrul cel mai înfricoșător :

Polla ta deina
konden anthropou deinoteron pelei
Multe sînt cele neliniștitoare, dar cu nici un preț
ceva mai neliniștitor decît omul nu se găsește
(Antigona, v. 332—333).

Omul este, în concepția tragică, ființa neliniștitoare prin excelență. Predilecția pentru neliniștitor ar fi deci aplecare asupra esenței omului, iar tragedia — determinarea esenței umane, așa cum spiritul grec, la apogeul vigorii sale, a reușit s-o fixeze.

Dar aceste cîteva bătăi de aripă nu ne ridică de pe solul ontologic locuit de omul Timpurilor Moderne și nu ne trec pe tărîmul grec. Ca să asculți cuvintele lui Sofocle cu o ureche greacă, este nevoie să regăsești drumul, greu vizibil, pe care spiritul elin s-a îndreptat întrebător către fire, drumul pe care și l-a deschis pînă la poziția în care esența firii i s-a revelat iluminîndu-i înțelegerea, proprie lui, a tot ceea ce este.

Escaladarea masivului gîndirii platonico-aristotelice, care a constituit mult timp fundalul imaginii pe care europeanul și-o făcuse despre propria lui istorie, a relevat gîndirii europene tîrzii cuvîntul suport în jurul căruia pivotează întregul univers al marelui spirit grec : *physis*-ul. Esența *physis*-ului s-a dezvăluit — într-o formulare încărcată cu fast poetic — ca opoziție și uniune a două divinități elene : Dionysos și Apollon.

Transmutarea în limbajul ontologiei Timpurilor Moderne a esenței lucrurilor aprehendate de spiritul grec și exprimate mitologic de dînsul prin aceste două cuvinte echivalează cu determinarea esenței tragediei antice.

Apollon este — utilizînd limbajul ontologic acreditat astăzi — divinizarea principiului individuației ; puterea firii de a împărți prin limite, considerată în act. Apollon este forța care ține lucrurile între limitele (determinațiile) lor, separîndu-le unele de altele, nelăsînd esențele să se amestece și, printr-asta, făcînd ca fiecare lucru să aibă esența sa proprie, propria sa individualitate. Căpătînd o determinație, lucrurile se manifestă, devin vizibile ; de aceea Apolon este zeul luminii, un zeu solar, — divinitatea apariției. Puterea lui, care fixează esențele, este creatoare de forme. Prin individuație fiecare ființă capătă propria lui formă, pe care o arată privirii altora. Latinii au numit *persona* masca de teatru, adică aspectul pe care un personaj, intrînd în scenă, îl oferă privirii spectatorilor. Dînd lucrurilor propria lor formă, Apollon le menține în limitele personalității lor, adică impune în toate cele ce sînt o *măsură.* Aceasta înseamnă pentru greci măsura : menținerea limitelor personalității. Pentru a se păstra în limitele lui, fiecare lucru trebuie să aibă despre ele o anumită formă de conștiință. De aceea, pe frontispiciul templului din Delphoi stătea scrisă porunca zeului : *„Gnoti sauton !"* : „Cunoaște-te pe tine însuți !.

Neamestecate, orînduite în locurile care le cuprind, păstrînd fiecare măsura, lucrurile se găsesc în echilibru. Dezvăluite, ele sînt frumoase, în sens grec. Frumusețea și echilibrul, lumina și forma, apariția și cunoașterea, seninătatea și măsura, — toate acestea sînt esențe apolinice și caracterizează ceea ce numim de obicei *spirit olimpian.* Apollon este prezent prin ele.

În opoziție cu multiplul vizibil al firii se situează *Unul primordial,* aprehendat mitologic sub numele altei zeități eline : Dionysos. Mai mult decît în seninătatea și echilibrul apolinic, considerate de obicei trăsăturile lui dominante, spiritul grec își are esența și originea în gîndirea a ceea ce, pentru întîia oară, Parmenide a numit *Hen:* Unul, — iar mitologia greacă a dezvăluit sub chipul lui Dionysos, *Va fi întotdeauna absolut imposibil să-i înțelegi și să ți-i reprezinți pe Greci, atît timp cît nu vei fi răspuns la această întrebare: Ce este spiritul dionisiac?*

Unul este imaginabil ca rezultînd din ștergerea limitelor personalității și fuziunea mutiplului în *simplul* lipsit de determinații, care înglobează tot ceea ce este într-un ansamblu inaparent, obscur. Starea dionisiacă a fost intuită de Greci prin analogie cu beția împinsă pînă la uitarea de sine, întrucît ea aneantizează individul, mistuindu-l în elanul unei fraternizări universale. Dionysos este divinitatea care atrage, reunește și contopește indivizii pînă la a-i face identici în sine și aceiași cu *Unul* absolut, — cu firea în unitatea sa primordială.

Adunați în *simplu,* indivizii nu se dizolvă prin asta în neant ; dar dacă individuația înseamnă echilibru și armonie cît timp se face în vizibil (în mutiplu), între făpturi diferite, prezența contrariilor în Unul este resimțită ca durere, contradicție și agitație thanatică. Dionisiacul este oribilul și monstruosul, sfîșiere lăuntrică și neliniște de nepotolit *(polemos),* voință perpetuă de a se elibera de suferință prin ieșirea în vizibil, prin atingerea echilibrului și armoniei apolinice. *Unul* este voință de manifestare, trimitere continuă a sa în fața lui însuși, în prezență, adică în fire „Firea și Unul sînt unul și același lucru și de aceeași natură" (Aristotel, Metafizica, cartea IV-a, gamma cap. 2). Dar în același timp ele își sînt opuse. Unitatea și sciziunea Unului și a Firii constituie esența cea mai intimă a ceea ce Grecii au numit cu un cuvînt fundamental : *Physis.*

Scindarea Unului și a Firii este fenomenul dramatic primordial, metamorfoza interioară *physis*-ului. prin care Unul, prin mișcarea lui însuși, își apare ca altul, cu un fel deosebit de a fi. Această trimitere (destinare) din Unul către Fire, distribuirea (în multiplu) a existenței supranumerice, forța de fărîmițare și de expulsie în vizibil a ceea ce la origine era contopit și indistinct, Parmenide a numit-o *Moira :* destin. Destinul nu cuprindea, pentru Greci, nici o referire la ceva supranatural. Dimpotrivă, destinul era forța naturală, prin excelență, puterea prin care *natura* (physis-ul) aduce în prezență (naște) toate cele ce sînt.

În mitologie, *Moira* apare sub chipul zeiței *Dike,* divinizarea justiției, întrucît Moira este orînduirea fiecărui lucru în locul care îi aparține firesc, între propriile lui limite, ordonare și dreaptă împărțire în care fiecare ființă capătă ce este al său, devine ceea ce este.

În zorii ciclului evolutiv european, cei trei mari gînditori care au dat istoriei noastre orientarea ei decisivă : Anaximandru, Parmenide și Heraclit axează întreaga lor meditație pe acest centru unic a cărui esență este justiția : *Dike. Adikia* constituie, alături de *to chreon,* cuvîntul cheie ce face să vorbească sfinxul fragmentului lui Anaximandru : pe *Dike* o numește Heraclit în fragmentul 80, acolo unde încearcă să spună în ce constă esența firii ; iar Parmenide, în introducerea maiestouasă din *Peri physeos,* ascultă glăsuirea aceleiași zeițe : „Cereștile fecioare se apropiară de porțile mari a căror dublă cheie o păstrează Dike cea mult pedepsitoare... Zeița m-a primit cu bunăvoință, mi-a luat mîna dreaptă într-a sa și-mi adresă aceste cuvinte : ..." (Parmenide, *Peri physeos).* Dike îi arată gînditorului *(cereștile fecioare* ar fi, după Sextus Empiricus, ochii) dubla cheie (cea care deschide porțile zilei și ale nopții). Aici, *ziuă* vrea să spună : vizibilul, firea manifestă ,ieșită din ascuns ; în opoziție cu ea se află tenebra închisului, neantul în înțeles de nondezvăluit. „Află care sînt cele două căi ale cunoașterii. Una arată că numai ființa este și că neantul nu este ; aceasta este calea convingerii, pe ea se află adevărul. A doua cale arată că ființa nu este și că neființa este necesară..." (Ibid.). Drumul către închis este impracticabil, întrucît ceea ce nu se prezintă nu poate fi numit prin cuvinte, este indicibil (inefabil). Alături de aceste două drumuri : al retragerii (nopții) și al apariției (zilei). Parmenide distinge (în fragm. I, versurile 28—32) un al treilea drum calea *aparenței,* căreia îi aparține, deopotrivă, *apariția* și *tăinuirea,* firea și neantul. Aparența este și nu este, în același timp, ea este cuprinderea ființei și neantului într-o singură unitate. „Este necesar ca ceea ce vorbim și gîndim să fie ceea ce este, căci ființa este, iar neantul nu este de loc" (Ibid.). Aceasta înseamnă :

CARICATURA REDIVIVA

Sînt satisfacţii pe care, oricît ai încerca, nu le poţi tăinui. O asemenea bucurie ne-o prilejuieşte aparent modesta expoziţie de desene (ce cuminte titulatură !) „Oameni de artă ieşeni", pe care cunoscuţii pictori Dan Hatmanu şi Nicolae Constantin au deschis-o la Galeriile de artă din Iaşi. Aşadar, doi artişti afirmaţi în pictură cutează să apară în ipostaze ceva mai insolite, cultivînd un gen pe nedrept considerat pe undeva minor : linia satirică, şarja caricaturală. Deşi cu toate rezervele şi destul de timizi în această ieşire, să o recunoaştem că cei doi, în afara unor cam anonime exerciţii de atelier (vezi Mihai Cherciu şi alţii) au spart, cum obişnuim a ne exprima, gheaţa.

Infine, destul de bine amenajata grădină a plasticii ieşene contemporane începe a se împodobi şi cu flori dintre acele pe care nu le poţi culege fără a le simţi ghimpii. De mulţi, de foarte mulţi ani, aproape de la Ion Sava încoace, Iaşul duce dorul graficei satirice de calitate, lăsată mai mult la liberul exerciţiu al amatorilor. Aceasta, deşi — între timp — Iaşul a crescut generaţii de pictori şi graficieni de mare valoare, deşi unii dintre ei se delectează în secret cu gimnastica de înviorare a şarjei caricaturale (să citām, de pildă, autoportretele lui Corneliu Baba sau portretisca lui Dan Hatmanu).

DAN HATMANU : „Fr. Bartock".

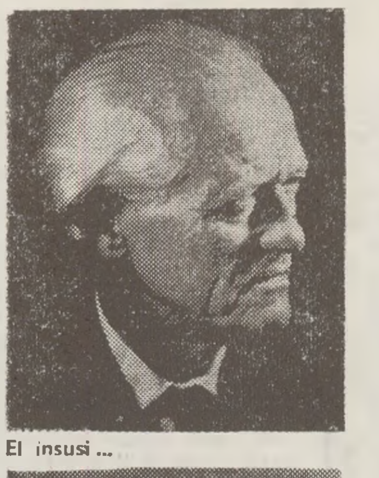
Revenind la evenimentul respectiv, pe care îl considerăm doar o reparaţie parţială adusă liniei corosive şi viziunii satirice, vom menţiona de la început că pictura practicată de Dan Hatmanu şi Nicolae Constantin în ultimii ani lăsa să se întrevadă convingerea de adevărul cuprins în observaţia făcută de Matisse că „trebuie în primul rînd să desenezi ca să-ţi cultivi spiritul".

Corecţi cu arta lor, cei doi îşi exercită acuitatea şi nervul liniei pe cercul aflat mai la îndemînă, deci oamenii pe care i-am putut studia pe îndelete. Numai că Nicolae Constantin îi **studiază** la modul static, în poză de atelier, pe cînd Dan Hatmanu, mult mai versat şi mai ager, îi **surprinde** în cele mai caracteristice ipostaze. Gravitatea liniei lui Constantin se menţine în virtuţile desenului ca atare, pe cînd linia lui Hatmanu, sugerează, dupč expresia lui Pallady prezenţa culorii, acel element feminin al tabloului.

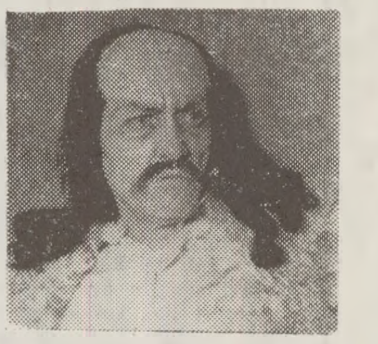
Alăturarea celor două maniere cu totul diferite formează un tandem fericit, ambele conducînd spre desenarea de caractere şi doar accidental provocînd satisfacţia rîsului. Adică, nici Hatmanu şi cu atît mai puţin Constantin nu urmăresc declanşarea acelui mecanism neconformist al înveselirii pe seama aproapelui, de care se temea Topîrceanu atunci cînd ducea polemica împotriva caricaturii lui Ion Sava, considerînd subiectul drept o „victimă căreia i se aduc daune morale", ci sînt „scriitori de chipuri" (expresie argheziană), ba, ceva mai mult, scriitori de caractere. Poanta chipului surprinsă de Constantin e axată pe observaţia portretistică, în timp ce Hatmanu obţine efecte excepţionale tocmai din refuzarea canoanelor genului şi, în general, din şarjarea picturală a unor atitudini semnificative suprapuse.

Desenele lui Constantin îndeamnă la reflectare, linia lui Hatmanu exultă, e amuzantă şi odihnitoare. Realizările ambilor nu pot fi descrise şi nici nu trebuie citate de cronicar, pretinzind şi meritînd osteneala de a fi admirate la faţa locului. Sînt în această expoziţie destule reuşite memorabile pentru a marca un foarte promiţător început. Un început pe care îl doream într-un articol de anul trecut şi pe care **Cronica** îl salută astăzi cu o sinceritate de confrate întru „scrierea prin metafore grafice".

AUREL LEON



El însuşi...



Horia din piesa cu acelaşi titlu, de M. Davidoglu.

Spînul din „Harap Alb", de G. Vasilescu.

Filip din „Don Carlos", de Fr. Schiller.

Medalion

UN ARTIST: GEORGE POPOVICI

A deschis ochii în sala cu ornamentaţii de aur şi cu draperii de catifea sîngerie ; a respirat de mic aerul cu miros de stofă îmbîcsită şi clei, specific culiselor ; s-a mişcat în acest univers de ficţiune şi încîntare care e teatrul, înainte de a afla ce e abecedarul. Slujbaş al Naţionalului ieşean, tatăl îşi lua feciorul la serviciu, nebănuind ce otravă dulce îi strecoară în sînge. De pe strapontina de galerie, tînărul a urcat spre conservator ca discipol al lui Mihai Codreanu şi Radu Demetrescu. Astfel, a obţinut dreptul să pătrundă în teatru şi încă prin „intrarea actorilor", fără a-şi însoţi părintele. Pe scenă, sub rivaltele scînteietoare, a ajuns în rolul lui Lică chitaristul din „Dezertorul" lui Mihail Sorbu. Aceasta a fost acum 50 de ani şi a fost la Teatrul Naţional din Iaşi.

Astfel a început cariera marelui actor George Popovici, o carieră unică în felul ei, aşa după cum omul e întru totul dintr-o bucată. În primul rînd, rezistînd tuturor tentaţiilor, George Popovici a rămas pînă la ultimul său rol, un fidel slujitor al scenei ieşene. Apoi, în toţi aceşti 50 de ani de muncă, el a fost un model de onestitate profesională şi corectitudine omenească. A reuşit creaţii memorabile, a izbutit roluri mari chiar din tinereţe ; nu s-a infatuat, nu şi-a tratat colegii de la înălţimea lui Ştefăniţă din „Viforul" sau a lui Rascolnicoff din „Crimă şi pedeapsă". Aşa se face că actorul George Popovici n-a refuzat nici un rolişor, jucînd orice i s-a repartizat şi nu şi-a dat niciodată demisia, cum obişnuiau răsfăţaţii publicului.

Cu toate acestea, şi-a păstrat intransigenţa în faţa nedreptăţii şi a fost ceea ce numim „un om cu solidă coloană vertebrală". Fostul lui profesor, Mihai Codreanu, venit director al Naţionalului, a vrut cîndva să-l încovoaie. Tînărul actor a preferat să stea jumătate de an fără salar, dar n-a admis nedreptatea. A rămas intransigent, fiindcă aşa-i dicta conştiinţa.

Pentru alesele lui calităţi actoriceşti cît şi pentru caracterul său, a fost iubit şi stimat de un Sadoveanu, Topîrceanu, Ionel Teodoreanu şi atîţia alţi directori pe care i-a văzut perindîndu-se pe la teatrul ieşean.

Indiferent la inerentele „partide" de culise, afon la ceea ce numim bîrfă, omul acesta dîrz, cu picioarele bine înfipte în pămînt, a trecut prin carieră cu fruntea sus, corect în profesiune şi în comportament cetăţenesc ; şi în această atitudine rezidă stima şi preţuirea pe care colegii mai tineri o arată maestrului, iar spectatorii ieşeni i-o manifestă cald şi în fiecare împrejurare lui Gică Popovici.

Actorul trebuie să ştie cînd să se retragă de pe scenă, fiind deviza sa, George Popovici a refuzat în ultimii ani să mai joace teatru. A făcut-o spre regretul multilor săi admiratori, dar fiind vorba de Gică Popovici, nimeni n-a încercat să-l convingă a face altfel.

De curînd a fost solicitat să interpreteze în filmul „Galileo Galilei" după piesa lui Brecht, rolul unui om „foarte bătrîn". I-a răspuns regizorului german care-l solicita că el e indicat a juca roluri de bătrîni, dar încă nu de „foarte bătrîni". Aceasta dacă n-ar fi spus adio teatrului. Cînd revii după ce ai spus adio, eşti ridicol, şi George Popovici nu poate fi astfel.

Aşa se face că şi la spectacolul „Catiheţii de la Humuleşti" pe care actorii Teatrului Naţional din Iaşi i-l oferă în semn de colegială preţuire, spre a sărbători împlinirea a 50 de ani de la acel Lică chitaristul, George Popovici va fi prezent, dar ca spectator care aplaudă.

Un modest spectator, prelungind în sală, modestia marelui actor care rămîne George Popovici.

AL. ARBORE

ÎN TRAGEDIA ANTICĂ

— Drumul gîndirii către fiinţă este posibil şi necesar, ceea ce gîndirea trebuie să facă ;

— Drumul către închis este impracticabil, dar el trebuie avut în vedere ca o cale existentă, dar pe care nu se poate merge ;

— Al treilea drum constă în a uni nefiinţa cu fiinţa, în a considera că ceea ce este — nu este, şi că este ceea ce nu este. Aceasta este, spune Parmenide, „a merge pe calea erorii pe care rătăcesc numeroşi muritori ignoranţi şi cu dublu cap. Căci nepriceperea călăuzeşte în pieptul lor simţul lor rătăcit şi ei sînt purtaţi încoace şi încolo, zăpăciţi ca nişte surzi şi orbi, ca nişte gloate lipsite de judecată, pentru care fiinţa şi nefiinţa este tot una, şi apoi iarăşi nu este tot una" (Parmenide, *Peri physeos).*

Esenţa justiţiei *(Dike)* este, aşadar, articulată din trei elemente structurale : închisul (neantul), desfacerea acestui închis (deschiderea, apariţia, firea) şi cuprinderea lor în unitatea devenirii, a ceea ce este şi nu este în acelaşi timp. Sensul mişcării este din închis către deschidere, din firea care se retrage către firea care se manifestă. *Dike* apare astfel ca imaginea mitică a *physis*-ului, înţeles ca desfacere a firii din ea însăşi, ca trimitere din întuneric spre lumină, din tăinuirea a ceea ce nu mai este sau nu este încă înspre lumina prezenţei. *Dike* este *Moira (Ananke)*, adică necesitatea internă a firii ce obligă fiindul să se reveleze distribuindu-l în locul rezervat lui de natură, punîndu-l cu o mînă implacabilă între propriile lui limite. Această ţinere în limitele necesităţii, distribuirea (destinarea) căreia nimic nu i se poate opune, prin care fiecare lucru devine ceea ce este, reprezintă forţa în exerciţiul ei. A face uz de forţă înseamnă a comite o violenţă. *Dike (Moira, Ananke)* este puterea covîrşitoare ce pune ordine în toate, hotărînd asupra a tot, forţa personificată, care se manifestă întrebuinţîndu-se ; ea este uzajul forţei, violenţa, — şi, printr-asta, *înfricoşătorul (to deinon).*

Dar curgerea universală a lucrurilor din Unul către Multiplu nu reprezintă un circuit deschis ; *physis*-ul este forţă de desfacere a fiindului în orizontul prezenţei, dar şi strîngere a celor prezente în unitatea firii unice, unificatoare, dată întreagă o dată pentru totdeauna. Opusă forţei de trimitere (destinului), şi de aceeaşi mărime cu dînsa, se află forţa de readucere a multiplului în unitate, cu o extremitate în lumina prezenţei şi cu cealaltă în centrul invizibil al Unului primordial. Această forţă egală în dimensiune cu destinul şi opusă lui ca sens Grecii au denumit-o *noein*-gîndire — şi au aprehendat-o ca fiind esenţă a umanului.

Într-o concepţie greacă, omul este acea fiinţă care este întrucît, sfidînd puterea zeilor olimpieni, şterge limitele individuaţiei, transmutînd, atunci cînd îşi împlineşte chemarea, numericul vizibil al firii în ineşenţialul Unului primordial. Tinzînd către Dionysos, atingîndu-l atunci cînd îşi realizează esenţa, omul autentic este tovarăşul lui Dionysos. Mitologia greacă îl reprezintă ca om al pădurii — satyr —, însoţitor nedespărţit şi transportor al lui Dionysos, care se mişcă în intimitatea zeului confuziunii universale.

Sfidarea insultătoare adusă lui Apollon şi Olimpului — *hybris*-ul — stă la originea conflictului tragic. Apollon era reprezentat de greci ca un zeu mînios ; odiseia spiritului, peripeţiile lui pe calea reîntoarcerii către origini, încep şi sînt provocate de mînia zeului cu privirele senine. Ca să-i înţeleagă supărarea, căpeteniile helene cer lui Calchas — în primul cînt al Iliadei — să *vadă* pentru ce, de nouă zile, bîntuie ciuma în tabăra ahee. Calchas Thestorides este primul *vizionar* consemnat de istorie ; el *vede* întrucît este alesul (slujitorul) lui Apollon, zeul divinaţiunii, — vede deoarece, spre deosebire de alţi oameni, trecerea fiinţei lui este îndreptată către Apollon, nu către Dionysos; iar Apollon — divinizarea dezvăluirii firii — tălmăceşte ceea ce nu se arată, este ieşirea în vizibil a absenţei, a ceea ce nu mai este sau nu este încă. Prezenţa — ceea ce este — este ceea ce a fost şi ceea ce va fi.

Oamenii însă nu sînt vizionari decît în mod excepţional şi împotriva firii lor. Chemarea lor autentică este să fie tovarăşii lui Dionysos, pelerini pe drumul către *simplu* şi *absenţă,* oameni ai pădurii, care se afundă adînc pe drumuri ce se şterg şi nu duc nicăieri. Orice drum are un punct de plecare, un parcurs şi o ţintă pe care o atinge la sfîrşit ; dar cînd drumul se îndreaptă către *simplu,* atunci nimic determinat nu se mai arată privirilor călătorului. Drumurile care duc înspre Unul primordial sînt drumuri care nu duc nicăieri, — *Holzwege*, aşa cum le-a numit Heidegger — drumuri rătăcitoare de pădure.

Preluînd gîndul presocratic, Heidegger numeşte existenţa autentică *Sein-zum-Tode* (existenţă-către-moarte), întrucît ieşirea din prezenţă şi scufundarea în inaparent apare oamenilor ca moarte. Omul este — spune el, într-un limbaj încă tarat de metafizică — *corabia neantului :* cel care adună multiplicitatea firii *(ta onta)* şi o readuce în unitatea masivului firii.

Delimitînd cu grijă concepţia metafizică despre om de cea tragică, se poate spune că oamenii — şi numai ei — sînt muritorii, — dar nu în sens că viaţa lor are un sfîrşit în timp, ci în înţelesul pe care înţelepciunea populară a grecilor l-a fixat prin mitul lui Silene, personificarea greacă a omului naturii. Iată acest mit :

„Potrivit legendei antice, regele Midas a urmărit mult timp în pădure pe bătrînul Silene, tovarăşul lui Dionysos, fără a putea să-l ajungă. Cînd a reuşit în sfîrşit să pună mîna pe el, regele îl întrebă care este lucrul pe care omul ar trebui să-l prefere oricărui altul şi să-l preţuiască mai presus de orice. Neclintit şi încăpăţînat, demonul rămînea mut, pînă cînd în sfîrşit, constrîns de învingătorul său, izbucni în rîs şi lăsă să-i scape aceste cuvinte : Rasă mizerabilă şi efemeră, copil al hazardului şi al durerii, pentru ce mă sileşti să-ţi destăinui ceea ce ar fi mai bine să nu cunoşti niciodată ? Ceea ce trebuie să preferi oricărui alt lucru este pentru tine imposibil : este să nu te fi născut, să nu fii, să fii neant. Dar, după aceasta, lucrul cel mai bun ce-l poţi dori este să mori curînd".

La începutul ei, tragedia a fost cor al satyrilor, — numai cor— expresie a unei umanităţi autentice a cărei glăsuire aduce în prezent esenţa greu perceptibilă a lui Dionysos. Tragediile erau manifestări în cadrul sărbătorilor dionysiene, — şi chiar atunci cînd corului i s-a adăogat un personaj, acest erou, la început unic, era Dionysos însuşi. Tragedia însemna reprezentarea în vizibil a suferinţelor lui Dionysos, — zeul sfîşiat de conflicte lăuntrice — care pentru a scăpa de contradicţiile de neîmpăcat ce îi compun fiinţa iese în vizibil şi se arată îmbucăţăţit. Mitul lui Dionysos spune că, în copilărie, zeul a fost rupt în bucăţi de titani, — şi adorat astfel sub numele de Zagreus. Titanii semnifică forţele prăbuşite în obscur, care sfîşie lăuntric Unul primordial. Convulsiile lor constituie *polemos*-ul. Eforturile lor tind să cucerească Olimpul, adică orizontul liniştii, echilibrului şi luminii ; dar, în pragul acestei izbăviri, şi prin chiar actul ieşirii în vizibil, forţele creatoare ale titanilor se sting şi se retrag în abisul furtunos şi noptatec, iluminat numai de coruri. Tragedia — adică arta, ajunsă pe culmea ei cea mai înaltă — este atunci o reprezentare în vizibil a invizibilului, o imaginare a inimaginabilului, o înfrăţire între Dionysos şi Apollo. Arta autentică nu este niciodată descripţie şi reproducere a ceea ce s-a arătat deja şi este venit în deschis. *Poiesis-ul,* ca reprezentare a unei stări dionysiace, reprezintă, nu liberarea apolinică în apariţie, ci dimpotrivă, distrucţia individului şi identificarea sa cu firea primordială.

Arta este scoatere la lumină a invizibilului, prezentarea a ceea ce pînă atunci era ascuns, creaţie, în acest sens primar şi înalt, *poiesis* şi *techne.* Gîndirea autentică este gîndire poietică : nu o gîndire reprezentativă, ci o gîndire revelatoare. Ca să intre în posesia ei, — ca să devină el însuşi — omul trebuie să sfideze Olimpul, să se opună destinului şi să se îndrepte hotărît către fire, iubindu-şi şi acceptîndu-şi soarta : aceea de a fi muritor. Omul autentic vrea acest lucru şi îl realizează murind atîta timp cît trăieşte. El însuşi o forţă a naturii, egală în mărime cu destinul şi opusă lui ca orientare, omul este violenţa care se opune violenţei ; luînd în posesie, prin gîndire, toate cele ce sînt *(ta onta),* el le scoate din siguranţa închiderii între limite, din liniştea a ceea ce le este familiar şi propriu, pentru a înfrunta — fiinţă fără adăpost — înfricoşătorul, îndreptîndu-se către sfera invizibilă a imanenţei conştiinţei. Prin aceasta, el se ridică deasupra destinului ,este fiindul cel mai neliniştitor *(to deinotaton),* — parte integrantă a circuitului universal în care Unul şi Firea, Omul şi Destinul se compun într-un ansamblu indestructibil, vizibil pentru greci în fiecare lucru, ca esenţă a sa.

MIHAI GRĂDINARU

ADORAT PĂZITOR AL SĂLBATICEI HAITE

I

Laudă ție laudă chip negru
la picioarele tale cad
idol inzăpezit in mijlocul pămintului
iți sărut gura care a vorbit cu haitele de lupi
miinile linse de limba inghețată a lupilor
adorat păzitor al sălbaticei haite
in cerul tău du-mă
in neagră statuie pentru lupi mă schimbă
de-a pururi ție asemenea.

II

Unde este zăpada
unde este trupul negru care a zdrobit-o
virtejul dezlănțuit de miinile sfinte ale negrului trup
unde atita iubire
și ochii cei copilăroși unde sunt
in care zăpezi in care ape

III

Dă-mi mina bărbat al zăpezii
cu frunți inghețate prin pădurea albă să mergem
acolo e calul pe care urca-vom spre cer
și alaiul de lupi care ne vor invăța să murim
atit de infrigurate
miinile noastre nu se mai pot despărți
cind lupii degete dulci vor roade

IV

Nu fugiți de noi călători
de scheletele noastre binecurățate de ai lupilor colți
laudă vouă viilor călători
laudă morților care suntem
cerului și pămintului colților reci de lup
laudă zăpezii care i-a născut.

V

Mare și rece cintec iți voi cinta
in noaptea aceasta cind glasul mi se umflă in gitlejul inghețat
să treacă dincolo de carne și la tine să ajungă
frumosul meu cintec
albul și verdele una sunt
dincolo de spaima cea mare și aici
frunza și zăpada același copac

VI

Este o foarte mare intindere de zăpadă
pe care umblă idolul zăpezii cu pași mari
un stol de păsări funebre ii incununează
capul cu ochi de copil
o haită de lupi il urmează credincioasă
binecuvintat pămintul rodește sloiuri de gheață.

DE ÎNGHEȚATELE MELE MÎINI SĂ NU FUGĂ CEL CARE

I

De blestem fugă vindecare
in fața ta deplină
din toate părțile spre intimpinare
zăpadă e
cu sănii trase de ciini
fug cu tine in lume unde
friguroase cuțite se ascut de sărbătoare
vreau incleștata gură
aminatul cuvint acum să-l spună pură
neagră e sania negre veșmintele noastre ninse
departe se vede casa cu toate luminile aprinse.

II

Cele mai pure sunt cintecele Paraschivei Ioanei
vino chip intunecat și te curăță
prin zăpada cu flori să lunecăm
tu suflet al ninsorii și al iernii
mi-e tată și mamă bărbatul
necruțătoare prunc ii sunt
de zăpadă și gheață ii sunt iubită
de mine să nu fugă bărbatul care
de inghețatele mele mîini să nu fugă cel care
iși are in ninsoare și in zăpadă casa
de zăpadă e carnea mea
umilește și slăvește zăpada.

IRINA MAVRODIN

ELAN ȘI EGOCENTRISM
AL. MACEDONSKI

Ca poet, Al. Macedonski și-a urmat destinul conținut într-un temperament de meridional. Pe cînd europenii nordici sînt dominați de hiperemotivitate, pe sudici îi caracterizează logosul, elementul rațional ca principiu al civilizației. Distincția antropologului Poseidonis (135—51) rămîne valabilă și în discuția noastră. Căci Macedonski este poetul a cărui originalitate își are izvorul în dezechilibrul dintre inteligența artistică și instinctul artistic. Prima îl duce spre cele mai interesante inovații, spre cele mai interesante idei, în timp ce al doilea este adesea sufocat, lăsînd cale liberă stridențelor. Elanul rațiunii exploratoare și îndrăznețe ce întărește conștiința de sine pînă la egolatria jenantă, se lovește de rezistența obiectului artei, imposibil a fi detectat și pus în valoare altfel decît prin instinctul geniului.

Poetul se definește aproape exact într-un **Răspuns la cîțiva critici**: „In poezie nu am misteruri.../ Tot ce-am scris este rațional!/ Proza rimată, curată proză,/ Că-n cer aș face stranie poză!" (La fel și pe pămînt...). Lirica sa e mai puțin aventură și mai mult **program**, mai ales romantic, reluat mereu, didactic și infatuat. Elanul cel mai neînfrînat al ideii sociale lasă în urmă expresia „trăgînd al ei picior". Obsesia autobiograficului de speță prozaică (lamentații, invocarea unor merite necunoscute, neînțelegerea operei sale etc.) exclude relevarea din interior a zonelor misterioase ale eului. Contemplație a formelor, meditație din mișcare, acestea sînt permanente în versurile lui Macedonski.

Avîntul spre o poezie nouă, despre **om** și nu despre **frunze**, superioară aceleia a lui Bolintineanu, Eliade și Alecsandri (considerați maeștrii săi în prefața la **Poezii**, 1882) l-a tras mai înapoi decît ar fi crezut. Cînd de la Lessing fusese contrazis horațianul **ut pictura poesis**, Macedonski persistă în amănunțite descripții ale frumuseții efebilor și naiadelor, împrumutați din clasicismul greco-latin, fiind poate stimulat și de lectura parnasienilor francezi. Cînd, epistolele în versuri nu mai erau la modă de pe vremea lui Alexandrescu, el și le publică fără nici o reticență. Insuficiența spiritului critic îl plasează în **epoca Bolintineanu** și explică tipărirea aproape a tot ce a scris: cronici rimate și capodopere, epistole, epigrame, poezii ocazionale etc. El se risipește pe direcții estetice divergente fără a se consolida pe una singură, ilustrînd contradicțiile trecerii de la poezia preeminesciană la modernismul din pragul secolului al XX-lea.

Elanul și egocentrismul ce-l caracterizează pe Macedonski sînt doi termeni ce se opun, căci stagnarea fantazării în limitele (adesea terestre) ale eului tempereaza dinamismul creator. De poezia sa se leagă noțiunea de biografism. De aceea va fi cu atît mai interesant pentru istoricul literar avid de amănunte picante, comparativism erudit și ipoteze temerare, pe cînd cititorul care nu scrie se apropie de un număr de poezii mult mai restrîns. Romantic prin teme, patruzecioptist prin idealul de poezie declarat socială, preeminescian prin dezechilibrul dintre „fond" și „formă", Macedonski încalcă tipul poetului romantic pur pentru care poezia este ceva ce depășește persoana sa muritoare. Ciudățeniile vieții particulare, insolitul și straniul acțiunilor literare, apetitul deosebit pentru noutate fac din Macedonski un poet modern și un deschizător de drumuri. Contradicțiile personalității nu i-au îngăduit aflarea echilibrului necesar capodoperei decît în puține ocazii. Ambițiile pentru glorie și bogăție („Numai aurul, el singur, îmi lipsește-n astă lume", **Noapte de iulie**, 1882) nu au fost servite pe măsură de flerul necesar, căci poetul avea aceea ingenuitate ce nu l-a împins, în genere, prea departe de satira violentă, dar numai astfel regăsind liniștea sufletească necesară lirismului pur din **Lewki, Stepa, Vasul, Noapte de mai**, etc. Oboseala în acțiunile protestatare vine relativ devreme (Perihelie). In **Copiii** se scuză ca nici un alt poet român: „Mi-e mîna dezarmată. Dați ultima năvală.../ Sunt laș, am cinci copii". In excelenta satiră **Noapte de noiembrie** realizează cu mijloace superioare poezia morții, dar numai imaginîndu-și că el a murit. **Noapte de decembrie**, capodoperă ce a suscitat totuși o rezervă esențială din partea lui Lovinescu, se transformă în final în satiră. In adevăr, emirul, alter-ego-ul poetului, care urmărește și moare fără a atinge absolutul (Meka), vede totuși un drumeț pocit intrînd pe poarta cetății de vis. Avîntul spre zonele lirismului de reflecție filozofică se frînge sub un impuls acuzator și moralist. Astfel, prilejul atingerii poeziei celei mai înalte concepții a fost ratat, spre regretul unor critici, dar și spre conturarea adevăratei structuri, atît de contradictorie, (a se vedea amplele cercetări ale lui Adrian Marino) a lui Macedonski.

Voluntarismul, despre care vorbește încă Tudor Vianu, are ca reflexe atît vitalismul infuzat în poezie, cît și marile ambiții ale persoanei scriitorului. Este pentru prima dată la noi cînd apare o vocație de poet internațional, care se traduce într-o limbă străină și reproduce cu entuziasm elogiile culese în străinătate. Ca om politic și ca literat manifestă o bună doză de vedetism. Ii place postura de tribun, de victimă a reacțiunii, pentru a face apoi caz de aceasta. Experimentele și programele simboliste ori instrumentaliste pornesc și din dorința (lăudabilă pînă la un punct) de a fi inițiator de drumuri necunoscute. Dar deschiderea spre mai multe școli literare este suspectă, după cum și a fi precursor este riscant. Precursorul pleacă spre mai multe insule, fără a pune un picior ferm pe vreuna.

Vitalismul dezlănțuit îl duce la un eșec regretabil în poezia de dragoste. Fără a încerca să creeze ceva nou aici el își propune reînvierea senzualismului inocent al poeziei elene, tentativă nefinalizată. Ciclul de **Idile brutale** (titlul e grăitor!) este cu totul altceva, autorul urmărind, dintr-o pornire nonconformistă, să sfideze erotica romantică de tip eminescian, fără a intui sfidarea implicită adusă posterității.

Exaltarea instinctului posesiv, a masculinității comune nu beneficiază de o expresie elevată, și refuzarea acestei poezii se explică prin aceea că cititorii vor altceva decît ce ei înșiși cunosc și simt.

Dar eul voluntar și capricios al poetului ne oferă, în avîntul său nestăpînit, și alte surprize. Combustia ce ține de structura somatică se consumă imediat după stabilirea contactului cu obiectul poeziei. De aceea autorul dă impresia de „poetizare" (vezi paragrafele **Poetizarea materiei, Poetizarea instinctelor și a vitalității, Poetizarea confesiunii**, în: A. Marino, **Opera lui Alexandru Macedonski**), iar nu de identificare cu acesta. Nu mai puțin în **Rondelul lucrurilor** poetului îi vorbesc lucrurile, nu esența lor. Viața din lucruri este chiar viața poetului, rememorată: „Cu tot ce sufletu-ți uitase / Te-mbie sau te chinuiesc". Astfel, el se oprește la învelișul materializat al eului subiectiv, ce-și însușește lucrurile în elanul său către existență. In lucruri nu vede nici divinitatea, nici fața trecătoare a ideilor platonice, nici, să zicem, voința de a trăi, ci, pur și simplu, existența sa uitată (ori neînregistrată) de către „ființa raționată", care, în luptă cu instinctul genuin, distruge atmosfera necesară **asimilării** specifice artei profunde. O dorință de echilibru îl încearcă totuși în **Rondeluri**, aceste cîntece uneori nostalgice ale luptătorului în retragere, expresia visului împăcării, a regăsirii calmului prin trăirea la modul estetic a realității: aur, porfiruri rare, crini îmbătători, parfum de roze, cîntecul monoton al mării care șterge amintirea neliniștilor vieții. Acum, crede poetul, „Sunt mare căci mă simt iubire, / Sunt mare căci mă simt uitare" „Și înălțarea e-n iertare" **(Rondelul meu)**. Avem de-a face aici cu un program moral, altul decît acela bătăios romantic cu influențe din Byron (cu care se și compară la un moment...), Beranger și Hugo. Dar, în esență, **creația** rămîne în limitele aceluiași tip artistic. Stările poetice sînt declanșate prin suprasolicitarea simțurilor. Căldura toridă a soarelui de vară îi dă senzația curgerii aurului topit pe întregul pămînt **(Rondelul de aur)**. Trăirea extatică, beția sînt căutate tot vara, la vremea înfloririi crinilor. Moleșirea naturii și vestejirea florilor îi dau senzația plecării, a călătoriei **(Rondelul plecării)**. Căutînd consolarea în artă, apoteozează frumusețea eternă, pe cîntărețul anotimpului înfloririi și fertilității (privighetoarea), fără a uita complet pe contemporanii care „n-au cu talentul vreun raport" **(Rondelul contemporanilor)**. Lipsit de vigoarea satirică din **Noapte de noiembrie**, acum caută frumosul existenței: „...Și schimbînd-o-ntr-o cascadă / De consoane și vocale, / Uită-a vieții grea corvadă, / Dînd răsunet de cristale, / Apei lui de prin ogradă" **(Rondelul apei din ograda japonezului)**.

Visul, temă romantică, ricoșează de temperamentul voluntarist al autorului **Nopților**. Visul este un „program de viață" (cf. A. Marino, prefața la **Opere**, I, p. 43), iar nu unul estetic, fiind profesat un hedonism evident: „Dar încai viața, de e un vis, / Să facem visul oricît de dulce" **(După miezul nopții, 1880)**. Visul nu este o necesitate interioară stringentă. Macedonski se acomodează la fel de ușor cu clasicismul antic și cu instrumentalismul Voluntarismul său înlătură visul în mod necesar. Apologia forței implică maximă solicitare și rapidă epuizare a resurselor umane, după cum elogiul adus momentului final al iubirii închide perspectiva poetică.

Macedonski și-a adecvat estetici diferite la stări sufletești diferite. Neajungînd pînă la identificare, cel mai adesea elanul liric devansează expresia. De aici impresia că vitalismul operei sale este mai mult un dat biologic decît unul estetic. O profesie de credință din 1885 pare a justifica acest lucru: „Ideea cea mai strălucită/ Cînd nu e bine îmbrăcată/ De graiu-n care e cuprinsă/ E o miloagă dezmățată.// Vestmîntu-n toate predomnește,/ Dar cînd a patimei răscoală/ Se umflă-n piept — Amorul singur/ E mai frumos în pielea goală" **(Amorul)**. În **Noapte de aprilie** se afirmă: „Inima este enigmă și iubirea un mister,/ Le urmez, și iată totul: să le-nțeleg nu cer!". Conștiința critică era abia în germene. „Enigma" inimii traduce neputința stăvilirii pasiunilor exterioare poeziei; „misterul" iubirii este instinctul neescamotabil, ce nu poate fi decît urmat. Refuzul „înțelegerii" lor este un apel indirect la autenticitatea despre care se va vorbi nu peste mult timp în occident. **Neînțelegerea** acestor două atribute umane în contextul artei se repercutează asupra întregii poetici a lui Macedonski, labilă, fără o structură unitară, contradictorie, dar cu numeroase aspecte interesante, originale și fertile pentru literatura noastră.

Posteritatea controversată a lui Macedonski se explică numai parțial prin unele lucruri deja cunoscute. Epigrama faimoasă (Ibrăileanu o spunea chiar la moartea autorului) nu poate fi un motiv. Recunoscut e faptul, și totodată explicabil, că Macedonski n-a avut revelația poeziei populare. Cîteva imitații sînt hilariante. În mare măsură, lirismul său nu a ajuns la adîncimea unde arderile au temperatura cristalizării celui mai pur diamant. În totalitate, opera sa interesează ca spectacol, ca dezvăluire a celor mai neașteptate intimități ale unei personalități, și prin aceasta cu atît mai atrăgătoare pentru cercetătorul literar.

Prin elanul deosebit al creației, prin egocentrismul romantic aproape exagerat, Macedonski țintise impunerea unui nou tip de sensibilitate în literatura contemporană. Tentativă valoroasă, dar fără realizări pe măsură. Exegeze vaste l-au redat posterității făcîndu-se rezervele necesare. A. Marino analizează în cap. **Arta** din **Opera lui Macedonski** și o serie de aspecte ce îi torpilează în mare parte poezia: ponderea zdrobitoare a „ideologului" în tinerețe, „cruzimea impudică" pusă în dezvăluirea dramelor personale, mari inegalități și contraste, proză și trivialitate, cuvinte tari, vulgalități și contraste, proză și senzația brută, violențele de limbaj, obsesiile eului vindicativ, artificiul, manierismul, uscăciunea, „slaba cristalizare erotică", ratarea absolutului prin coborîrea în trivial etc. Cu toate acestea, imaginea complexă și contradictorie a poetului îmbogățește istoria literaturii noastre, și opoziția cu Eminescu nu mai are nici un rost. Eminescu întruchipează geniul romantic, pe cînd Macedonski este artistul cu vanități de șef de școală, fantast și excentric, a cărui viață se amestecă, dar nu se și confundă cu opera veritabilă. Eminescu își desconsideră **petrecerea** pămîntească, opera sa tinde spre poezia marilor filozofii, iar destinul persoanei se suprapune peste acela al creației. Poezia lui Macedonski, plurivalentă cu evidență, a deschis drum unor artiști remarcabili ca Arghezi și Bacovia, pe cînd geniul eminescian a „inutilizat" spațiul gîndirii și lirismul său. Eminescu a avut doar epigoni insignifianți, Macedonski — discipoli care l-au egalat și întrecut în unele privințe. Poezia voluntaristă, energetică, impetuos-bărbătească a acestuia din urmă, erotică ori satirică, militantă, va seduce mereu pe acei care au nostalgia acestor calități vitale. La apreciere și preferință rămîne și savurarea dezlănțuirilor violent-instinctuale din **idilele** sale, ca și erotica „venerică" a lui Eminescu. Dar a mai gîndi la o opoziție reală și anihilantă între acești poeți nu înseamnă decît satisfacere a micilor pasiuni istorico-literare. Urmărind separat corespondența, suprapunerea destinului operei peste destinul unui întreg popor, se poate gîndi mai clar asupra importanței unui artist, dar nici într-un caz nu este posibilă opunerea unor destine paralele, care se intersectează în punctul cel mai înalt al menirii lor omenești.

GHEORGHE DRĂGAN

FLUTURI ÎN NOIEMBRIE

1.

Schimbarea guvernului şi ieşirea prevăzută sau neprevăzută la suprafaţă a legionarilor, acea „mătreaţă a broaştei" cum plastic îi botezase careva, nu-şi amintea cine anume, fură întîmpinate de comisarul Popa cu o inexplicabilă indiferenţă deşi, în gînd, mulţumise cumnatului său, director la Interne care, cu un an în urmă, îl avertizase să fie atent cu „băieţii" cărora le sufla din spate un „vînt prielnic". Îşi considera aria de activitate drept un domeniu sacru, invulnerabil; Siguranţa îi interesa deopotrivă şi pe proaspeţii înscăunaţi, chiar dacă în noua nomenclatură a statului i se spunea „Statul legionar". Şi ar fi uitat în mod sigur de toate aceste trnasformări, — „Caravana trece, pietrele rămîn". vorba agentului Trofinică care, cu mintea lui haotică, încîlcea întotdeauna proverbele, le împerechea anapoda spre hazul celor ce le auzea, — dacă nu s-ar fi întîmplat să aibă un conflict cu unul din conducătorii noii instituţii înfiinţate, Poliţia legionară, acest apendice care îl jena în statornicitele sale preocupări. Individul acela, un ins înalt, cu capul cît un pumn şi ochi de peşte, bulbucaţi şi albicioşi, arhivar de meserie, după cum avea să fie informat mai tîrziu, a intrat neanunţat în cabinetul său şi, cu un „salut, şefule" şuierat din gura fără buze, a încălecat un scaun, şi-a sprijinit coatele pe spătar şi, cu ochii îngustaţi a continuat nestingherit:

— Am urgentă nevoie de cîţiva comunişti. Şi întinse o mînă ca de cretă, ale cărei degete se mişcau repede, nerăbdătoare.

Luat prin surprindere, Popa se gîndi, în primul moment, să-l invite afară, dar nu avu timp, legionarul îi ghicise intenţia, se ridică, ţăcăni cizmele şi se recomandă scurt:

— Gherasim Brumă, de la Poliţia legionară. Am venit după marfa pomenită...

Comisarului încă nu-i erau pe deplin clare atribuţiile Poliţiei legionare, nu cunoştea limitele acestei noi instituţii; din lucru, însă, ştia sigur: patru dintre agenţii săi erau legionari şi din această cauză adoptase pentru moment o atitudine binevoitoare, dar rezervată. Aştepta indicaţii de la forurile centrale .Totuşi, lipsa de politeţe şi tonul impertinent al pletosului din faţa sa, dobitoc în ultimă instanţă dacă îşi imagina că, marfa" după care venise era asemănătoare cu o ladă de mere sau cu un butoi de murături, îl scoase din sărite. El nu avea parte măcar de o noapte liniştită, tocmai din cauza comuniştilor, iar acest mucos înfatuat venea ca la poştă, să ridice „coletul". Şi probabil că dacă nu ar fi fost marfa solicitată, ar fi refuzat-o.

— Lipseşte, domnule... Prună, îi schimonosi Popa intenţionat numele. Încă nu am tras năvodul...

Legionarul se coloră puţin în obraz şi replică aţos:

— Brumă mă numesc, Bru-mă! Venisem într-o vizită protocolară. Chestia cu marfa era numai de sanchi, aşa că lasă-te de bancul cu năvodul; nu se prinde. Eu, stimate coleg, în numai o oră, înfund o dubă cu comunişti. E plin tîrgul de ovrei. Şi, ştiut este că toţi ovreii sînt de stînga. Deci marfa nu lipseşte, domnule Popa, Po-pa. Eu v-am reţinut numele... Pa!

Ieşi, aşa cum venise: impertinent. Comisarul căzu pe gînduri. „Că am stat de vorbă cu un creier de găină, e de necontestat, dar pe mine cine m-a îndemnat să-mi pun în cîrd cu încătărămatul ăsta? În definitiv, umblăm noi după comunişti, umblă şi ei... Un soi de ajutor reciproc. Domnule Popa, fără nazuri, altfel te mănîncă ăştia fripţi..."

Dar Popa avea şi alte griji. Chestorul poliţiei îl informase din nou despre apariţia în oraş, pentru scurt timp, a acelui misterios Necunoscutul. Semnalmentele, însă, erau vagi, comune. Reţinea atenţia un amănunt: păr cărunt, tuns scurt. Popa insistase să stea de vorbă personal cu cel care-l informase pe chestor, dar fusese refuzat categoric. Individul acela, „nu-l cunosc nici eu", minţea chestorul, nu accepta să-şi dezvăluie prea multor priviri, identitatea.

Trei zile după notarea amănuntului: „păr cărunt, tuns scurt", Trofinică raportă comisarului că este gata în orice moment să aresteze optzeci şi şapte de cetăţeni, printre care se numărau trei comisari, un popă catolic şi un colonel, comandantul unui regiment de infanterie...

Popa nici nu clipise la auzul acestui hazliu raport. El reţinea amănuntul semnalat şi încerca să schiţeze, pe baza lui, o imagine a sa proprie despre enigmaticul Necunoscut. Trecuse mai mult de o lună de la apariţia ziarului acela şi un al doilea număr nu fusese încă semnalat. Comisarul, însă, îl aştepta. ...Şi înainte de apariţia primului număr, Necunoscutul îşi profilase silueta pe străzile acestui oraş, aşa că...

2.

Mitru s-a întors în cotlonul său, e mulţumit, calm, a uitat de zbuciumul ultimelor zile sau i se pare că a uitat. Au intrat şi ai lui, mama, tata, sora, în matca obişnuită, nu mai stau cu inimile îngheţate şi gîndurile încîlcite. „Cît a lipsit comandantul, trupa a chiulit, nu a mai ieşit la instrucţie, glumeşte bătrînul Dorneanu. Trebuie întărită disciplina". De fapt nu e o glumă, cîteva treburi au rămas nerezolvate: un pachet de ziare încă nu ajunsese la destinaţie, bătrînul ezitase să mai colinde librăriile după hîrtie. Acum, toţi şi-au luat posturile în primire, zilele, nopţile se scurg fără tulburări.

Mitru e în mediul său, spaţiul îngust în care se mişcă îi aminteşte parţial de subsolul acela din Bucureşti, în care, alături de Paraschiv şi Remus, a făcut „ucenicia"... Aceeaşi atmosferă greu de definit, pe care o crează izolarea, aici mai accentuată; nu are cu cine schimba o vorbă, ai casei intră rareori în „cămara pedepsiţilor", cum o numeşte de un timp, Aglaia. Dar nu are vreme să se gîndească la singurătate, sare peste această stare, îl preocupă în acest moment un gînd iscat de lectura ziarelor aduse de tatăl său, la prînz, din oraş. A parcurs coloane întregi simţind cum i se prelinge în suflet o dîră amară de otravă. Titlurile se desprindeau de pe pagini şi ţopăiau obraznice, cenuşii, ameninţătoare. Cuvintele acestea zgrunţuroase îi fulgerau nu numai creierul, ci întregul organism. Auzea un tropot continuu, subteran, dar mai obsedant decît tropotul, un urlet sălbatec, nebunesc, rostogolit peste oameni, ca un blestem. Apoi ţipete scurte şi zgomote ciudate, seci ce semănau cu strivirea unor coji de ouă sau a unor ţeste de oameni". E mare prăpăd în oraş, Mitrule, îl informase taică-su. Oamenii şi-au schimbat umbletul, mai mult se furişează, ca şi cum la fiecare colţ de stradă ar putea să se trezească în faţă cu un cîine turbat".

Ochii lui Mitru se îngustară ca două dungi luminoase, îl domina în acest moment un puternic sentiment de ură împotriva unui duşman pe care şi l-ar fi dorit în faţă.

Răsfoi foile subţiri, înguste de hîrtie acoperite cu rînduri dese, aduse de Aglaia cu două zile în urmă. Îi plăceau titlurile acestor articole cu ajutorul cărora urma să dea contur următorului număr al ziarului: „Regimul legionar al tineretului", „Asvîrliţi otrava legionară", „Omul şi pogonul", „Minciuna demobilizării" şi, printre ele textul unui cîntec: „Marşul dezrobirii". Le puse de o parte şi se apucă de cules un text scurt, trei propoziţii, la care se gîndise de cîteva ore: „Jos fascismul! Jos teroarea legionară! Vrem pîine şi libertate!". Culese acest text de douăsprezece ori, îl băgă în maşină şi începu să-l tipărească. „Fluturaşii aceştia vor zbura departe, chiar dacă e toamnă".

— Ajunge, Mitrule. Să nu răceşti...

Nu tresare, întoarce puţin capul către stînga: Aglaia se profilează în umbră, cu mîinile băgate sub pieptarul de lînă. Nu e prima oară cînd, în toiul nopţii, îi calcă domeniul.

— De ce nu dormi, jandarm deghizat?...

— Urmăresc un lunatec primejdios, zîmbi Aglaia în întuneric. Spuneai că mă înveţi ceva...

— Glumeam. Eşti calificată de-acuma. Mîine faci un drum... „Iese Vulpea din vizuină". Fluturaşii ăştia abia aşteaptă să-şi ia zborul. Pe Marta o găseşti acasă, ai grijă, nu uita stamba...

— Nici n-o mai scot din coş. Se uzează necusută.

— Şi încă o sarcină. Mai importantă decît toate. Îmi lipsesc nişte litere, uite vezi bucăţica asta subţire de plumb? E un i, o literă din alfabet. Am nevoie de vreo cincizeci — o sută de bucăţi. Fără aceste litere nu pot tipări ziarul.

— Să găsesc în vînzare? întrebă Aglaia cu naivitate.

— Da, dar nu pentru noi şi numai la fabrică. Vei duce Martei un bilet, ea ştie ce să facă cu el. Un bilet mic .Dacă se întîmplă ceva îl înghiţi...

— Biletul... Dar cu fluturaşii ce fac?

— Sînt dresaţi. Cum simt un agent în preajmă, îşi iau pe nesimţite zborul...

— Îţi încărunţeşte părul şi tot neserios ai rămas.

3.

S-au mişcat în masă, imediat după semnalul sirenei care anunţase începerea schimbului de dimineaţă. De la vagonaj şi turnătorie, din halele montajului şi fierăriei, de lîngă strunguri şi aparatele de sudură, unsuroşi, întunecaţi şi ameninţători, se îndreptau către clădirea direcţiei. O mie şi ceva de ceferişti, o pădure mişcătoare, străbătută de murmure surde.

În primele clipe, peste masa aceasta compactă plutiră semne mari de întrebare, se vorbea în şoaptă; într-o mare adunare de oameni nu lipsesc niciodată fricoşii şi mai cu seamă nehotărîţii, a căror purtare depinde de cei ce au puterea şi iniţiativa în mînă, şi în aceste momente nu se ştia exact cine o are. Ceva însă, se ştia încă din ziua precedentă: căpeteniile organizaţiei legionare din oraş ajutaţi de camarazii răsăriţi peste noapte în cîteva din secţiile atelierelor, reuşiseră să impună direcţiei, fără dificultăţi prea mari încetarea lucrului în această dimineaţă de noiembrie şi scoaterea tuturor muncitorilor şi funcţionarilor la manifestaţia legionarilor ce urma să aibă loc în centrul oraşului.

Gardiştii, în ţinută de paradă, jubilau convinşi că spontana adunare realizată înainte de ora fixată se datora agitaţiei lor din ajun. Nu se înşelau, nu erau departe de adevăr, muncitorii clocoteau încă din momentul cînd auzul le fusese zgîriat de categorica somaţie cu nuanţă de vocabular cazon: „Cine nu participă la adunarea de mîine, închinată cinstirei memorii marilor martiri, va fi socotit duşman al neamului".

Celulele de partid, în frunte cu cea de la turnătorie, condusă de Ion Niţescu, membru al Comitetului regional, convocate încă în timpul nopţii, luaseră urgent hotărîrea de a contracara intenţiile legionarilor şi de a transforma proiectata adunare într-o manifestare antifascistă. „Toţi în faţa biroului direcţiunii. Nici un om dincolo de poartă. Vom cere sporirea salariilor". Acest consemn al comuniştilor căpătă o rapidă circulaţie şi se ciocni cu cel al gardiştilor: „Să îngenunchiem o clipă pentru cinstirea camarazilor căzuţi..." Se simţeau ezitări nemărturisite, scînteiau ici-colo nesiguranţa, laşitatea: „Ăştia au cîrma în mînă, guvernează..." Ţîşneau răspunsuri dure, categorice: „Dacă guvernează să ne dea mai multă pîine!"

Conducerea atelierelor, încadrată de cîteva cămăşi verzi, ieşi pe mica terasă a scărilor, gata de încolonare. Cineva cu glas de tenor sau de militar sau de preot, ordonă limpede:

— Formaţi rîndurile! Camarazii în faţă.

Se auzi un murmur surd, ca într-o galerie subterană, capetele se întoarseră unele spre altele, privirile se încrucişară. Cămăşile verzi, o sută poate mai multe, se şi aliniau undeva lîngă poartă.

— Să plece camarazii, e sărbătoarea lor. Noi avem de discutat cu direcţia.

Cuvintele căzură ca nişte lespezi, cîteva capete îşi căutară refugiul între umeri, o mînă nevăzută turnă din abundenţă pudră peste feţele celor de pe terasă.

— Cine a vorbit? Care a vorbit?

Răcnetul biciui aerul şi se mistui în murmurul ce creştea în intensitate.

— Să ni se mărească salariile. Nu ne putem hrăni cu cîntece...

— Camarazi, puneţi mîna pe bolşevic!

Cămăşile verzi de lîngă poartă năvăliră prăpăstioase, se produse busculadă, pădurea unsuroasă se puse în mişcare.

— Paştele şi dumnezeii, de buratec... Te bag sub ciocanul de o mie!

— Vă vindeţi jidanilor...

— Arde-l!

Cei cu capul refugiat între umeri se strecurau neobservaţi spre hale.

— Ascultaţi glasul raţiunii! Majestatea sa şi guvernul se află în oraşul nostru..., încercă careva de pe terasă şi această soluţie elegantă.

— Afară cu pistolarii!

— Umpleţi guşa nemţilor cu pîinea noastră.

Cîţiva bulgări de zgură se făcură fărîme de pereţii clădirii administraţiei. Terasa se goli în cîteva clipe, masa oamenilor, cînd compactă, cînd rarefiată, tălăzuia ca o apă tulbure plină de bulboane.

O voce puternică domină o clipă vacarmul din jur:

— Toată lumea la locurile de muncă. Nu răspundeţi provocărilor. Nu urmaţi pe vînzătorii de ţară.

În cîteva clipe curtea se goli şi din halele largi răzbătu ritmul înăbuşit al ciocanelor.

O jumătate de oră mai tîrziu, poarta grea de fier se închise în urma plutonului de cămăşi verzi care pleca spre oraş, cîntînd. Îl urma, la mică distanţă, un grup restrîns de „civili".

4.

Era o zi rece de noiembrie, luminată de un soare zîmţat, sărac în calorii. Străzile, dominate de o linişte încordată, dormitau cu stolurile la ferestre coborîte, oamenii — şir firav de-a lungul trotuarului — vorbeau între ei cu jumătate de glas. La intersecţii ţăcăneau cizme, răsunau surd ca nişte tobe, piepturi traversate de diagonale, se legănau pistoale la şolduri.

În Piaţa Unirii, ţărani prăfuiţi, atunci coborîţi din căruţe sosite în goană de prin satele apropiate, se foiau stingheri, nu înţelegeau să se alinieze pe marginea trotuarelor, preferau să stea în grupuri compacte, ca puii în jurul cloştii. Priveau speriaţi în jur, scuipau în palme şi-şi netezeau frizurile zburlite, treceau pe furiş cu batistele peste bocancii colbăiţi.

Cordoanele de protejare a traseului ce urma a fi străbătut pe jos de înalta suită, avea o înfăţişare ciudată, printre uniformele caki ale ostaşilor şi ofiţerilor se aflau intercalate cămăşile verzi; primele urmau să-l onoreze pe rege, celelalte pe căpeteniile legionare. Şi unele şi altele se voiau mai în faţă, şi unele şi altele nu se puteau suferi, alăturarea forţată le ştirbea deopotrivă prestigiul. „România este regat", gîndeau înţepaţi şi scorţoşi, ofiţerii. „România este stat legionar" se împăunau gardiştii setoşi de puteri nelimitate şi convinşi că faptele lor vor face „să se cutremure naţiunea".

Drapat cu acest zăbranic ce înfiora, golit de tot ce ţinea de sentiment şi sinceritate, oraşul aştepta începerea acelei solemnităţi în cadrul căreia urma să fie preamărită Garda de fier şi evocată figura celui ce o moşise şi-i fusese o vreme Căpitan.

„Să tresară morţii din morminte", hotărîseră căpeteniile legionare locale, biciuite de febra pregătirilor şi de fanaticele lor obiceiuri.

„Să mobilizăm oamenii la luptă împotriva fascismului", a hotărît biroul Comitetului regional.

Stocul de „fluturaşi", suplimentul-surpriză oferit de Mitru prin Aglaia, se dovedea extrem de util. Încă din cursul nopţii, un grup de membrii ai organizaţiei U.T.C. se afla în alertă, gata să dea replica cuvenită paradei cămăşilor verzi. Acţiunea, cam temerară în acest moment tulbure şi înveninat, era condusă de Dorina care, împreună cu Marta pusese la punct un plan de împrăştiere-fulger a minusculelor tipărituri. Această operaţie urma să fie făcută la lumina zilei, pe traseul dintre Piaţa Unirii şi Palatul Administrativ, în momentul trecerii cortegiului regal şi guvernamental. Cele trei echipe, formate din cîte doi utecişti, îşi ocupaseră încă de dimineaţă locurile dinainte fixate.

Păstrăvanu ieşise şi el în oraş, stăpînit de un uşor simţămînt de îngrijorare. Nu-i cunoştea personal pe tinerii care participau la acţiunea iniţiată, dar nu o dată fusese informat despre „romantismul" lor exagerat. Rătăcea printre oamenii posaci şi încruntaţi — unii, curioşi şi nerăbdători — alţii, urmărind cu încordare momentul cînd tinerii aveau să treacă la îndeplinirea dificilei şi îndrăzneţei lor sarcini.

DUMITRU IGNEA

N. CONSTANTIN: Margareta Baciu (actriţă)

N. CONSTANTIN: Şt. Dăncinescu (actor)

fragmentarium

VOCI FEMININE: VERONICA PORUMBACU, IRINA MAVRODIN

I

Recentul volum al Veronicăi Porumbacu, e, în esență, o meditație amară privind existența și moartea. Supus legilor implacabile, corpul uman e prefigurarea unei „racle de moaște". Oasele, prezență obsesivă, vestesc, împreună cu cenușa și negrul, un final inexorabil, deasupra căruia prezidează destinul orb. Pînă și muzica, uneori aptă să atingă sublimul, se dovedește neputincioasă. Armoniile clavirului nu pot atenua anxietatea morții. Pianul (sinonim al **Corbului** poesc) „răspunde spart : **în curînd**". Aici „în curînd" este sinonim cu poescul : **„Nevermore"**. Nocturnul dă spaimei dimensiuni tragice, sufletul devenind teren de confruntări : „un du-te—vino, / ca într-o piață unde toți dau năvală, / deodată, fără să se înțeleagă" **(Inăuntru)**. Timpul omului e o curbă în declin, marcat de „semafoare oarbe". A striga într-un asemenea „timp neutru", e o zădărnicie. Inainte nu se întrevede nimic **(Pupila)**. Antinomia materie-spirit generează o perpetuă dramă, figurată simbolic : tendința spre verticalitate a glasului (—spiritului) e alta decît aceea a oaselor. De o parte nevoia de altitudine și imponderabil (concretizată în plutirea „prin aer"), de alta „catastrofa oaselor" **(Plutesc)**. Tentația lui Icar, spre zboruri siderale, persistă și după cădere, lumea apărînd prezumțioșilor înfrînți ca un imens „carusel" în rotire amețitoare : „pînă ce totul / se amestecă-n negură".

Inceputul și sfîrșitul stau sub semnul materiei (de unde titlul de volum : **Mineralia**). În peste zece confesiuni, oasele constituie simbolul unui monolog deprimant. „Puțin calciu, / puțin fosfor, / puțin cărbune / și un liant invizibil", — iată fondul prozaic al oaselor, periodic dezagregate „în pulberi". Pentru că în circuitul materiei oasele își iau substanța necesară „din pești / păsări, lupi / și maimuțe", — ele transmit oamenilor, ca un blestem : „patima apei, / nostalgia văzduhului, / și atît de greu vindecabila / teroare de noapte". Concisul poem **Ontogenie** (din care am citat) este metaforic vorbind, coloana vertebrală a volumului. Banală verigă în existența generală a umanității, individual se simte, nu o dată, singur, suspendat în gol : „Inainte, vid. / Îndărătul meu, vid". Speranța unei compensații existențiale e în „Cuvînt", posibil demiurg, făuritor de noi relații **(Halucinație)**. Eternul și relativitatea stau în necontenit dezacord, încît în „cavalcada" orelor în drum spre veșnicie omul iese înfrînt. Dar lupta cu timpul e un comandament etic, în ciuda eșecului dinainte știut. Poezii ca **Febră, Fără titlu, Dialog, Versant,** confesiuni ale unei creatoare la ora maturității artistice — exemplifică în mod semnificativ noul stadiu poetic, îmbinat de reflecție. Dualitatea tendințelor e, în toate, motivul conducător :

„Mi-e frică de zi : să calc
și să nu simt țărina sub tălpi
Mi-e frică de noapte :
să-mi cadă
bulgări de pămînt pe piept".
(Fără titlu).

II

Pe Irina Mavrodin, care ni se revelă acum ca autoare a unui cristalin volum de **Poeme,** o cunoaștem în ipostaza de eseistă. Debutul său, după un sever autoexamen, e unul dintre acelea care se bazează pe ample exerciții anterioare, necunoscute, deoarece nu au fost destinate tiparului. Ceea ce frapează în ciclul de poeme (în eleganta ediție cu emblema „Cărții românești") e simplitatea, — semn al unei decantări urmărite programatic. Irina Mavrodin cultivă o poezie în care concretul și imediatul se confruntă cu marile întrebări existențiale, cu iubirea și moartea, cu eternitatea și neantul. E, alternativ, bucurie a vieții și elegie, miraj și deziluzie, într-o succesiune în care nici bucuria nu ajunge la exultanță, nici deziluzia nu cade în tragic. „Pentru o zi, pentru un ceas / m-aș vrea pe alt pămînt", iată un deziderat vag, neoromantic și modern, încheiat cu explicații : „Și verdele acolo să nu mai fie verde, ci altceva / și focul acolo să nu mai fie foc, ci altceva". Prin urmare, un **„au delà"**, un **dincolo** cu surprize cromatice și perspective inedite, un eden ilimitat în care, noaptea, cuvintele și ochii sînt „de-albastru". Sentimentul claustrării între două limite (naștere-moarte ; sau : relativ-absolut) e sugerat ca într-o celebră baladă, aluziv, din altă perspectivă spirituală decît aceea a meșterului Manole : „Sînt prinsă între ziduri / vin zidurile albe mai strîns, mai strîns / și zid va fi aici / și fața zid / picioarele și mîinile și ochii zid / și tîmplele cu vine cîntătoare zid vor fi".

Feminitatea se traduce la Irina Mavrodin în preferințe cromatice și o anumită predilecție pentru forme ale concretului. Fețele scăpate de moarte sînt albe, — „și buzele sînt albe / din care cad cuvinte roșii fără sunet". Transpus pe un plan simbolic larg, verdele rezumă, ca într-un mit, viața, regenerarea : „Cel verde m-a semănat / tot el m-a prășit, / ploile mi le-a trimis". Verdele revine ca fundul spectral, înlesnind un tandru fabulos modern : „Marele drum sfîrșea în soarele verde / femei, bărbați, din soare coborau într-una". Stelele par păianjeni, inotînd în „cerneală albastră". Iată, apoi, într-o suită de viziuni nocturne, expresia interferențelor de tot felul pe care le implică existența : „Mi-e capul plin de generații / din mîini, din plete, curg bărbați, femei, șiroaie". Timpul însuși are ceva tangibil, material, încît : „Ore, zile au căzut / e plină strada de ore moarte / pînă la piept înaintăm prin ele". Nu e de mirare că senzația de evanescență în neant e corelată cu dispariția unui copac, mort „printre ierburi" ; „Mortul dintre ape vine mai aproape / și mă prinde-n brațe și mă duce strîns" **(Am căzut cu fața în ape de vară)**.

Chiar reflecțiile, cu aerul lor modern, poartă discret pecetea feminității. Irina Mavrodin nu cîntă, de pildă, euforia iubirii individuale, ci destinul iubirii ca problemă ce transcede propria-i existență. Tonalitatea reflecției din **Dacă mirele mă va chema** atrage atenția prin această pendulare de la singular la universal, procedeu, reluat, cu bune efecte, în **Vița ta de vie sînt, îngroapă-mă.** Nu pot fi indicate diferențe de nivel artistic între piesele ce compun volumul. Totuși suita **Nopțile** se detașează ca idee și timbru, conferind volumului, substanțial în ansamblu, o notă gravă.

CONST. CIOPRAGA

Poșta redacției

Viorica Hanu, Elena Drăgan : Prea multe sălcii p
gătoare și torente de lacrimi, prea multe exasperăr
vîrsta dv. Oarecare sensibilitate se vădește în cali
fierea peisajului.
Grigore Isail-Lipov : Versuri ocazionale calchiind
dele depășite.
Lidia Mihai : „Comoara gîndurilor și timpului lil
este o colecție de compuneri pentru clasa I-a primară
afară de abecedar, ce mai citiți ?
Dr. Cruțiu : Plină de cele mai adînci semnificații
maxima dv. : „Dacă vrei să te prețuiască femeia, o
tește-o dar nu o cocoloși". Lectura celor 3700 cuge
ca să nu mai vorbim de cele 2000 în franceză, ne-ar
înțelepți și buni.
Gh. Lăzărescu : Este absolut uluitor că eroina din
za dv. nu gustă deloc lectura celor zece porunci, ba c
vă părăsește cu primul tren fără să fluture batista.
Neagu Bănet : În dorința de a vă desprinde de păr
și de a arde „ca un cuțit" vă împiedicați de totala
cunoaștere a normelor ortografiei limbii române. În p
sînteți și greu de mulțumit : „Lasă-mă să-ți închei
dalele / Să te restitui naturii". Cine ar accepta așa c
de bună voie ?
Popovici Niculae : „Cînd vezi petecele de cer
aleargă / Prin frunzișul cutremurat / Atunci ți se p
că în plinul zborului / Ești în mijlocul fericirii". E
ționant !
Mihai Zorin : Există o neconcordanță totală între
tul trimis și ceea ce știm cu toții că înseamnă o paro
Oricum, legătura dintre Marin Sorescu și Supermagaz
Copou ne scapă.

U. M.

DAN HATMANU: „D. Gavrilean"

AUREL LEON: UMBRE

„Gen" destul de greu de situat, undeva între istorie, literatură și beletristică, evocarea de tip memorialistic, aducînd în scenă personalități ale culturii și literaturii, nu are încă la noi un regim bine definit, în perspectiva căruia să-i putem judeca rezultatele. Dacă avem încă extrem de puține mărturii de la scriitori care au marcat o epocă (excepție Hronicul și cîntecul vîrstelor *de Lucian Blaga) interesante mai mult pentru definirea scriitorului respectiv decît pentru referințele exterioare, s-a cultivat și se cultivă memorialistica de familie ori una scrisă de cei care, datorită unor împrejurări speciale, s-au aflat în contact cu grupuri sau mișcări literare de prestigiu. Precedentul a fost creat odată cu amintiirle de la Junimea ale lui Negruzzi și Gh. Panu capete de serie pentru o memorialistică gustată de un public larg și în descendența cărora se așează și ultima carte a prozatorului Aurel Leon.*

Ce trebuie să pretindem unei asemenea literaturi ? Evident că simpla anecdotică nu ne poate satisface și, sub oamenii care devin eroii cărții, dorim să vedem mereu pe artiști. Scriitorii înșiși au protestat adesea împotriva indiscrețiilor biografice, luarea cea mai fermă de poziție aparținînd lui Proust care, într-un celebru articol asupra metodei lui Sainte-Beuve, declara că metoda incriminată nu recunoaște un fapt fundamental, „că o carte este produsul altui eu decît al eului pe care îl manifestăm în deprinderile noastre, în societate, în viciile noastre". Oricît ar părea de exagerată și de explicat prin rațiuni particulare lui Marcel Proust, disocierea trebuie în esență făcută și avută permanent în vedere cînd ne ocupăm de viața unui scriitor. A face biografia unui artist înseamnă a vorbi pe o cale ocolită de opera sa. Fără a răspunde acestor cerințe cădem în anecdotă nesemnificativă, în biografie ruptă de operă. Nu tot ce au făcut Sadoveanu sau Iorga este ilustrativ pentru scriitorul Sadoveanu sau istoricul Iorga.

Cartea lui Aurel Leon, Umbre evocă perioada de ultimă glorie literară a Iașului, situată între cele două războaie. Titlul însuși pare un ecou din Teodoreanu (Masa umbrelor) memorialistul cel mai prestigios al aceleiași epoci. Aurel Leon nu se lasă impresionat de evocările anterioare și, într-un stil foarte personal își compune tablourile din amintiri proprii, tăieturi abundente din presa vremii, lăsînd frecvent protagoniștii în scenă și reducîndu-și la minimum comentariul. El își reprimă cu discreție efuziunile firești în asemenea ocazii și consemnează la rece evenimentele la care a fost martor. Umorul este o constantă a acestei cărți, scrisă, cum declară cu falsă umilință Aurel Leon în Scurtă lămurire, *în primul rînd de un gazetar, a cărui calitate nu e falsa pudoare :*

„Fiind imposibil să retopești un bronz așezat pe soclu fără a i se observa lipsa, recurg cinstit la această lămurire : cele de față nu-s evocări literare, nici fișe de istorie literară. Sînt doar o reconstituire de epocă încercată de un simplu reporter, adică de un ins de care nu se jenează nimeni, nici chiar actrițele cînd își schimbă costumul în cabină. Le-am scris fiindcă altfel nu se putea, mă sufocam. Prea-s multe faptele și prea a fost efervescentă epoca 1920—1940 din viața Iașului. Sînt cioburi de biografii amestecate între ele, ținînd a reconstitui mozaicul vieții culturale din acei ani la Iași. Toate văzute cu ochii gazetarului, fără pretenții literare și fără vreun alt merit al autorului decît sagacitatea și ținerea de minte".

Aurel Leon se declară gazetar, cu modestie simulată în felul scriitorilor moldoveni care descind din Neculce sau Creangă, fiind el însuși scriitor și bun cunoscător al celorlalte arte. El intră, de obicei, direct în subiect, evitînd preambulurile inutile, își compune capitolul din secvențe scurte, fără legătură între ele, dar din suprapunerea cărora se conturează personalitățile evocate. Atunci cînd Aurel Leon găsește o „qualité maitresse" — și o găsește în majoritatea cazurilor — căreia îi subsumează extrem de diversificatul material documentar folosit, rezultatele sînt optime, cu profit atît pentru publicul larg, cît și pentru cercetătorul literar. Panait Istrati e văzut, după impresia unui ziarist străin ca „un dezamăgit care se autoflagelează". Momentele în care îl surprinde memorialistul sînt ale unei continui agitații, cu treceri neașteptate de la încredere la dezabuzare, refuzînd discuțiile filozofice și declarîndu-se, împotriva tuturor evidențelor, spirit practic. Panait Istrati, în viziunea lui Aurel Leon își păstrează pînă la moarte franchețea tinereții, fără a ajunge la înțelepciune, reluîndu-și mereu, de la capăt eforturile infructuoase de Don Quijote tragic. Chiar și pentru binecunoscutul Topîrceanu, asemănat în privința neprevăzutului reacției cu Panait Istrati,

cronica literară

*Aurel Leon găsește totdeauna acele episoade biografice
levante care-i pun în lumină fizionomia specifică. Topîrce
apare ca un soi de Popa Duhu modern, cunoscînd fiec
scorbură din pădurile Agapiei, dar neștiind pe ce fel
pat doarme, mînat de complexe de autodidact care-i
plică atitudinile bizare. Memorialistul apelează la
felul de surse : citate din operele celor evocați, în
cial epigrame și poezii de tachinare amicală, cele
multe de circulație orală, anecdote auzite direct sau pr
ate prin intermediari. Un oarecare abuz de astfel de
cedee se face pe alocuri simțit, invitînd istoricul literar l
preluare circumspectă a datelor întîlnite. Interesant e
pînă și în fragmentele, să le zicem de ficțiune, A
Leon reușește să compună o imagine posibilă, perfect
uzibilă a atmosferei Iașului și a personalităților care
ilustrat. Iată, într-o atmosferă patriarhală, o discuție
tre Sadoveanu, Gala Galaction, profesorul Radu și mi
politul Nicodim, la o masă unde se fac comentarii asu
traducerii Bibliei :*

— „Cum vi se pare friptura ?

*— Fragedă, parcă ar fi un pui de hulub, aprecia Sa
veanu aprobat și de ceilalți.*

*— Atunci nu credeți că ar fi mai nimerit să renun
totuși la colombă și să punem în text* hulub *? Sună
aproape de pămîntul nostru. Ce zici, Gala ?*

— Bine, fie. Să nu stricăm plăcerea clipei.

*Lăsînd furculița, mitropolitul luă manuscrisul spre
căuta pasajul respectiv. Dar dădu peste altceva :*

*— Poate că și caligrafi sună mai bine decît calar
Să gustăm o picătură de vin pentru încetățenirea lor
text. Servește, părinte Gala, vinul nostru, îl recunoști
de pe ci după bunătatea lui, adică după ce l-ai gus
Nu ești de părere să scriem după ?"*

*Sînt numeroase „umbrele" din cartea lui Aurel Le
Memorialistul nu ezită să abordeze personalități pre
gioase ca Sadoveanu, privit mai ales în ipostaza
„păstorire" a scriitorilor români, N. Iorga sau G. C
nescu, cărora li se adaogă nume atît de tipice pe
Iașul dintre cele două războaie : Octav Băncilă, M
Codreanu cu eleganța sa discretă, învăluită perma
în mister, Ion Sava definit atît de pregnant ca ade
rat „om-spectacol", și mai puțin cunoscuții C. Verne
Vîlcea și Titus Hotnog.*

*Două nume revin cu insistență, nu numai în capito
ce le sînt dedicate : Topîrceanu și Păstorel Teodoreanu,
căror încrucișări de spade sînt amplu citate și comen
de Aurel Leon.*

*Dar, peste profilurile individuale schițate, se mai co
rează un personaj cu o individualitate bine distinctă.
chiar Iașul epocii evocate, înconjurat de o aură romani
mediu prielnic disputelor fertile de idei, în care adver
după luptă își dau cavalerește mîna și în care un inte
tual cîntă, în clipele de răgaz, din flaut, în grădina sa
bujori și garoafe : „Astfel cresc florile cînd le cînți din
ut" (Titus Hotnog). Este, într-adevăr, Iașul unor alte vre
și Aurel Leon restituindu-ni-l a răspuns nu numai
nevoi afective, dar și unei vocații certe de memoria*

LIVIU LEON

„De ce o nouă **Istorie a literaturii franceze?**", se întreba Paul Guth în prefața la **Istoria...** sa (Fayard, 1967), din moment ce „există atîtea, și încă excelente!". O justificare (sau o scuză) era găsită în cuvintele lui Gustave Lanson din introducerea la binecunoscuta sa **Istorie...**, carte de căpătîi a multor generații: „O **Istorie a literaturii franceze** ar trebui să fie încoronarea unei vieți întregi. Și chiar o viață ar fi oare de ajuns? Și dacă ai aștepta să termini, să studiezi pentru a scrie această istorie, ai mai scri-o vreodată? Trebuie să te hotărăști să faci cum poți mai bine, după forțele tale, fără iluzii". Am amintit aceste cuvinte nu pentru a comenta lucrarea lui Paul Guth — care a scris de altfel o carte destul de „ușurică" dar vioaie, cu multe vederi originale, făcînd încă o dată dovada calităților sale de scriitor și în special de umorist, ci pentru a găsi un punct de plecare în vederea discutării volumului pe care ni l-a oferit recent Editura Științifică cu titlul **Istoria literaturii franceze, de la începuturi și pînă în zilele noastre** și sub semnătura Sorinei Bercescu.

CUI PRODEST?

Din cele cîteva rînduri „în chip de prefață" aflăm că această lucrare „a fost scrisă la sugestia Editurii Științifice și face parte dintr-o colecție de istorii literare **originale** (s.n.), pe care această instituție și-a propus să le publice", autoarea mărturisind că s-a adresat „marelui public iubitor al acestei literaturi". Și aici, o primă nedumerire: ce înțelege Sorina Bercescu prin „marele public"? O fi vorba de amatorii de literatură ce trec zilnic pe la librării întrebînd dacă nu a mai sosit cumva vreun exemplar din cartea lui Marcel Rayomond **De la Baudelaire la suprarealism**, aceiași amatori care, infirmînd diagnosticul de subdezvoltare intelectuală dat de nu știu cine, au făcut să se epuizeze instantaneu cărți (nescrise-mărturisit-pentru „marele public") semnate Hugo Friedrich, Umberto Eco, Johan Huizinga, Albert Béguin? Dacă e așa, cu atît mai regretabilă ne apare ținuta, sau mai bine zis lipsa de ținută științifică a cărții. Și dacă această carență fundamentală a cărții Sorinei Bercescu ar putea fi explicată (dar nu scuzată) prin greșita înțelegere a scopurilor colecției, nu același lucru s-ar putea spune despre un alt aspect cu totul regretabil, și anume viziunea îngust sociologizantă, deformatoare, înghesuind de-a valma, într-un cumplit pat al lui Procust, scriitori de cele mai diferite orientări, dar identici — după Sorina Bercescu — prin faptul că „prezintă", „redau", „deplîng", „dezvăluie", „satirizează", „condamnă", „critică" etc. (se înțelege ce). În fine, înainte de a trece, în limitele spațiului, la cîteva exemplificări, să notăm și faptul că există o vizibilă discrepanță între modul cum sînt prezentate începuturile literaturii franceze precum și Renașterea, Clasicismul, Secolul luminilor — autoarea dovedind aici informare și dominînd cu destulă siguranță o materie atît de vastă — și pe de altă parte modul cum este realmente masacrată literatura secolelor XIX și XX, capitolele respective „excelînd" în judecăți de valoare fanteziste, în situări eronate ce deformează pur și simplu adevărul.

Primele observații de detaliu sînt ocazionate de precaritatea limbajului critic. Sînt greu de admis formule ce încearcă să „sintetizeze" arta literară a unui scriitor în felul următor: „Villon este complex pentru că vorbește simplu" (p. 74), așa cum „arta lui Racine, deși foarte complexă, este extrem de clară" (p. 228)! Iar o frază de tipul: „Ca o trăsătură dominantă a întregii sale creații ne apare dragostea sa de viață" (p. 161 — e vorba de Saint-Amant) ne dă o jenantă senzație de (eufemistic spus) „déjà lu". Esențialul despre capodopera literară a lui Montesquieu e concentrat în afirmația: „**Scrisorile persane** sînt prima operă literară prin care Montesquieu critică lumea timpului său" (p. 263). Lui Chateaubriand i se recunoaște o șansă de supraviețuire: „Cu toate că vehiculează o ideologie perimată, proza lui este muzicală, armonioasă, colorată și echilibrată". (p. 335). Existența ca scriitoare a Doamnei de Staël e justificată astfel: „Era foarte greu ca din curentul romantic să nu facă parte nici o femeie" (p. 335). Într-un volum de Lamartine „se disting două trăsături: una de inspirație strict personală și a doua consacrată preaslăvirii dumnezeirii și creației" (p. 366), dar poeme ca **Le lac** sau **Le Vallon** impresionează prin „măreția lor poetică" (p. 368). După ce constată că Alexandre Dumas-Père „nu are vreme să facă analize psihologice", autoarea se întreabă, înfiorată: „L-a prevăzut oare pe Proust?" (p. 386). Nu putea lipsi nici istoricul concept de **măiestrie**: „Preocupările spirituale ale lui Prosper Mérimée au fost multiple: (...). Din fiecare sector (sic!) și-a însușit cîte ceva și și-a transpus cunoștințele, cu măiestrie, în operă" (p. 416). De o călduroasă prezentare se bucură Hippolyte Taine: „Imaginația sa este extrem de activă. Stilul lui e plin de comparații și metafore" (p. 428), în timp ce la Baudelaire se remarcă „folosirea unui limbaj simplu, concis, comun, lipsa unor comparații strălucitoare" (p. 439). „Povestea plină de ironie", am numit **Bouvard et Pécuchet** de Flaubert, e astfel rezumată: „Tema principală a acesteia o constituie prostia omenească și în special pasiunea pentru știință a unor oameni incapabili să o înțeleagă". Asupra valorii lui Flaubert nu există nici un dubiu: „Flaubert este unul dintre cei mai complecși scriitori ai secolului său; opera sa dovedește un talent și o tehnică cu totul ieșite din comun". Ce are comun Flaubert cu autorul lui **Roșu și negru**? „Are o concepție personală despre lume și viață, ca și Stendhal". Și ce îi deosebește? „Dar în cazul acesta va fi vorba de **bovarism**". Așadar, bovarismul este concepția despre lume a lui Flaubert! În același spirit e interpretată și celebra mărturisire a creatorului **Doamnei Bovary**: „Flaubert, în glumă, dar plin de tîlc, a declarat: **Doamna Bovary sînt eu.** Este, poate, o mărturisire asupra firii sale, din care numai unele aspecte au fost cunoscute" (p. 444). Orice comentarii sînt aici de prisos.

Pe măsură ce se apropie de epoca contemporană, observațiile autoarei privind valoarea artistică a operelor devin tot mai sumare, reducîndu-se în cele din urmă la cîteva epitete plasate după cuvîntul magic „stil"; iată o mică listă, desigur incompletă, prefigurînd ceea ce s-ar putea numi „un dicționar al literaturii franceze în stiluri" (dăm în paranteză numele scriitorului ce ilustrează respectivul stil): așadar, stilul „ușor" (Valery Larbaud), „îngrijit" (Henri de Régnier), „simplu" (Anna de Noailles, Camus, Montherlant, George Sand), „ciudat" (Apollinaire), „căutat" (Ramuz), „clar" (Bernanos), „extrem de elegant" (Colette), „afectat" (Henry Bataille), „elevat" (Maurois), „personal" (Saint-John Perse), „extrem de personal, deosebit de atrăgător" (Malraux), „impecabil" (Camus), „agresiv" (Michaux"). „elegant și plin de modernism" (Jules Lemaître), „concis" (Maupassant), „concis, rece" (R. Vailland), „concis și direct" (Vercors), „concis și sobru" (Stendhal), „sobru, discret" (André Stil), „sobru, precis" (Maupassant). Pare-se că toți scriitorii francezi au făcut, vorba lui Queneau, exerciții de... stil! Semne de întrebare ridică și felul în care Sorina Bercescu aplică mecanic dihotomia (atît de contestată azi), conținut-formă, în genul: conținutul e valoros, dar forma e... „ciudată", sau, dimpotrivă, conținutul e dăunător pe cînd forma e... „clară". Doar „Baudelaire face ca și conținutul poeziei să fie la înălțimea formei", cu rezerva că „aduce însă sonorități noi care nu sînt pe placul conformiștilor" (p. 439). O unitate între conținut și formă, dar în plan negativ, e observată și la Mallarmé: „**O azvîrlire a zarurilor nu va aboli niciodată hazardul**, cu conținut filozofic idealist, de nuanță hegeliană, este un text straniu și prin dispoziția tipografică a versurilor menită, parcă, să îngreuieze înțelegerea poeziei" (p. 477). Semnalăm și reactualizarea problemei tipicului, care îi ajută autoarei să definească modernismul (definiție ignorată de Adrian Marino în cartea sa despre „**Modern, modernism, modernitate**, ce se dovedește prin urmare incompletă): „Stendhal reușește astfel să creeze o galerie de tipuri care aparțin epocii numai prin unele detalii. În rest, ele au permanent actualitate dînd romanelor acea prospețime pe care azi o numim **modernism**" (s.n. p. 402). Amintim că și J. Lamaître avea un „stil plin de modernism". Dar deși abordează destul de des problema tipicului, avem impresia că lucrurile nu-i sînt tocmai clare autoarei; spre exemplu, lui Corneille — autorul comic i se reproșează că „realitatea, moravurile și personajele pe care le prezintă pe scenă nu izbutesc să se ridice la un nivel general, tipic" (p. 176), pe cînd La Bruyère este elogiat, paradoxal, pentru faptul că nu s-a „mulțumit să facă o descriere generală a naturii umane" caz în care „fără îndoială că ar fi riscat să se alăture altor numeroase scrieri, banale, de acest gen" (p. 245). Inconsecvență inexplicabilă.

Spuneam la început că scara de valori devine tot mai nesigură în ceea ce privește ultimele două secole. Evident, în acest domeniu nici un istoric literar nu e infailibil. Ba chiar mari critici s-au ilustrat prin capriciile gustului lor. Dar adesea nu e vorba de gust, ci de o absolut necesară obiectivitate. E mai recomandabil și mai onest, cred, să declari cu franchețe: nu-mi place scriitorul X, și să demonstrezi de ce, decît să-l omiți sau să-l discuți în necunoștință de cauză. De vreme ce autoarea recunoaște (e drept, la modul foarte vag), meritele lui Choderlos de Laclos, ce o determină să-i acorde mai puțin spațiu decît unui oarecare Nivelle de la Chaussée (dau un exemplu la întîmplare)? Merită cuplul Meilhac-Halévy mai multe rînduri decît Edmond Rostand? Poate fi concepută, în anul de grație 1970, o istorie a literaturii franceze care nici măcar **nu pomenește** numele lui Lautréamont? Să analizăm mai în amănunțime maniera în care e prezentată literatura veacului XX în capitolul „Secolul nostru". Nu numai că Anatole France „lucra foarte mult asupra textului înainte de a-l da la tipar", dar el „a fost un uriaș care a luptat cu toată forța măreției sale și a învins pentru eternitate" (p. 487), afirmație ce conține o enormă exagerare, mai ales ținînd seama de disgrația în care se găsește actualmente în Franța. Același ton ditirambic în prezentarea, pe multe pagini, a lui Romain Rolland, deși, după ce se oprește insistent asupra teatrului său, autoarea conchide că „piesele acestea au astăzi doar valoare de document de istorie literară" (p. 494). În schimb Paul Claudel e expediat în mai puțin de o pagină, Sorina Bercescu făcînd, cu un calm desăvîrșit, o afirmație pe care mă abțin să o calific: „poezia lui Claudel rămîne o frumoasă exhibiție literară de gîndire mistică" (p. 511). La fel de superficial sînt tratați Paul Valéry „, Charles Péguy. André Gide este pur și simplu desființat. Cea mai bună carte a lui e considerată... romanul (sic!) **Les Nourritures terrestres.** Să decupăm cîteva fraze din pagina ce este consacrată lui Gide: „Dotat cu un deosebit spirit de analiză psihologică scrie eseuri și romane în care reflectă variatele aspecte ale descompunerii morale a burgheziei timpului său. (...). Din noianul de scrieri se pot aminti astăzi doar cîteva care să mai justifice gloria de odinioară". Urmează o listă destul de lungă (nu „doar cîteva") după care: „Se mai pot adăuga povestirile autobiografice: **Si le grain ne meurt, Journal**". Așadar, celebrul jurnal este... povestire autobiografică! Și acum despre... stil (căci și Gide are totuși stilul lui): „Fără să atingă o formă clasică, stilul său se păstrează în limite destul de personale. A cultivat gustul pentru construcții ciudate, arhaisme sau neologisme" (p. 525). În schimb, stilul lui Barbusse, printr-un adevărat miracol, „dezvăluie, de la primele rînduri, un scriitor care-și pune întreaga artă în slujba ideilor pe care le vrea triumfătoare" (p. 536). Mari scriitori, spre deosebire de Gide, Claudel et comp. sînt însă Pierre Daix. André Stil și Pierre Gascar. Primul este și „autorul unei vaste lucrări de istorie literară intitulată **Sept siècles de roman**" (p. 537), Pierre Gascar „reînnoiește și întinde aria nuvelei, pe care o slujește cu o forță stilistică surprinzătoare. Generos în expresie, te face să înțelegi de la început că ai de-a face cu un scriitor angajat, cu o gîndire foarte lucidă" (p. 539). În fine, despre autorul renumitei trilogii **Prima lovitură**: „Cu toată gravitatea și intensitatea problemelor pe care le pune în cărțile sale, André Stil, posesor al unei înalte tehnici literare, se menține la nivelul unui stil sobru, discret, în care se simte o demnitate firească, lipsită de stridențe" (p. 540). Ca să măsurăm (dacă mai e nevoie) enormitatea unor astfel de afirmații, să ne închipuim că într-o istorie a literaturii române ce ar apare în străinătate s-ar spune că un Camil Petrescu e un romancier depășit și greoi, pe cînd I. Dragoslav și V. Em. Galan ilustrează strălucit realismul prozei noastre, că Lucian Blaga e un poet decadent dar Eugen Frunză și Ștefan Iureș reabilitează lirica sinceră, simplă etc. Bineînțeles că protestele noastre ar fi violente.

Să notăm și o deconcertantă înșiruire de nume de la pag. 481: „Un noian de oameni de litere au abordat acest gen (critica literară n.n.) în ultimele trei decenii. S-au desprins totuși o serie de personalități care nu pot fi trecute cu vederea: Gaëtan Picon, R. M. Albérès, Pierre de Boisdeffre, Pierre-Henri Simon, Georges Lerminier, René Etiemble, Gilbert Sigaux etc.". N-am reușit să descopăr după ce criterii a fost alcătuită această listă fantezistă. Unde sînt numele lui Charles Mauron, Georges Poulet, Roland Barthes, Lucien Goldmann, J. P. Richard, J. Starobinski etc., etc.? De cînd au devenit Georges Lerminier și Gilbert Sigaux atît de mari critici încît să-i eclipseze pe cei pe care i-am amintit? G. Lerminier e invocat de autoare, cu infinit respect, cînd drept „profesorul" G. L., cînd drept „regizorul și criticul dramatic" G. L., deși, după cîte știu, acum cîțiva ani era (poate mai este încă) inspector general al teatrelor. Figură de autoritate supremă face Boisdeffre, chemat în ajutor la tot pasul și gratificat cu titlul de inventator al cuvîntului... antiteatru! (p. 574). În sfîrșit, pentru a lărgi sfera informației bibliografice, la un moment dat este citat și Valeriu Rîpeanu, cu o revelatoare și plină de prețioase sugestii frază din... „scurtul studiu **la Teatrul francez contemporan** al lui Paul Surer — versiunea românească" (p. 545).

Prezentînd serioase vicii de concepție, de metodă și de informare, cartea Sorinei Bercescu poate (și trebuie) ocaziona o discuție mai largă și mai profundă asupra sensului și scopului unor astfel de lucrări. Ne îndoim că, așa cum se afirmă pe supracoperta volumului, „oricine poate găsi în volum, grație indexului alfabetic și tablei de materii, informațiile de care are imediat nevoie, pentru a afla mai mult decît știe". Dimpotrivă, cititorul avizat va fi nemulțumit și derutat, iar cititorul așa-zis neavizat va fi pur și simplu nesatisfăcător sau greșit informat. Soluții există, dar această modalitate de a prezenta literatura într-o formă — surogat botezată (cu umor involuntar, de cel ce a redactat textul de pe supracopertă) „științific-populară" trebuie fie abandonată fie fundamental restructurată.

AL. CALINESCU

CURIER

RETROSPECTIVA „NOULUI ROMAN"

Noul roman, numit apoi și anti-roman sau roman non-figurativ, a apărut în literatura franceză cînd, așa cum remarca P. de Boisdeffre („Nouvelles littéraires", noiembrie 1967) „romanul își căuta anevoie cel de al doilea suflu" după eșecul ambiției „prometeice" a existențialiștilor care erau condamnați pentru „defetism, pentru incapacitatea de a propune omenirii acest mit unificator pe care se bazează orice cultură de mare întindere".

În această conjunctură, Alain Robbe-Grillet și numeroși alți scriitori, printre care Michel Butor, Nathalie Sarraute sau Claude Ollier, luînd poziție împotriva romanului existențialist ajung pînă la negarea însăși a romanului clasic. Crezînd că se eliberează de toate normele rigide ale speciei romanești, scriitorii manifestă intenția de a deconcerta, de a da impresia de „anormalitate", recurgînd pentru aceasta la mijloace „anormale".

Noul roman este anti-roman în măsura în care el se consideră roman al negației, iar negația drept sursă perpetuă de înnoire. El renunță deci la toate „accesoriile clasice" ale romanului: subiectul este refuzat în mod fanatic și o dată cu el succesiunea cronologică a faptelor, personajele își pierd consistența, se aplatizează copleșite de tehnocrație, obiectivul devine în mod necesar suportul întregii structuri romanești. Pornind de la ideea axiomatică că „le sujet est haïssable", noul roman repudiază intriga, conflictul, problematica de orice fel, prezența în contemporaneitate, substituindu-le imaginea inerției și alienării ireversibile a condiției umane. În dezbateri teoretice, fără prea multă consecvență, autorii și-au fundamentat inovațiile sub eticheta de „descriptivism", „descripționism" sau „structuralism".

La apariția primului anti-roman, romanul experiment Gumele, în 1953, al lui Alain Robbe-Grillet, critica franceză și-a manifestat entuziasmul. Rolland Barthes vedea în Robbe-Grillet „un Copernic al romanului" și în noul roman singura formulă posibilă a romanului viitorului. Astăzi, după aproape două decenii de experimente, pozitive sau negative, critica franceză motivează apariția noului roman, îl explică și încearcă să-l situeze în contextul literaturii franceze contemporane.

Noul roman care se pretindea integral înnoitor prelua de fapt și unele din tehnicile anterioare, considerate neclasice, cum este aceea a abolirii timpului, suferind în această privință fie o influență livrescă, fie influența cinematografiei. Ultima influență era anterioară noului roman și cu radiații multiple. Boisdeffre (loc. cit.), remarca că „din 1950, acesta [cinematograful] impunea tehnicile sale romanului... literatura romanescă începea să se dedubleze în romane și scenarii. „Prima persoană sonoră". întrebuințarea „timpurilor reversibile", decupajele „fondus-enchaînés", „gros-planurile" devin procedee comune pentru ambele arte".

O altă explicație, care atinge cea mai importantă modificare adusă de noul roman și anume excomunicarea subiectului, se bazează pe influența exercitată asupra scriitorilor de pictura nonfigurativă. Intructivă forțată explicația este totuși plauzibilă, deoarece în zilele noastre diferitele forme de artă nu mai pot fi privite izolat ci în conexiunea lor iminentă. Seduși de succesul picturii non-figurative, creatorii noului roman pierd din vedere că fiecare artă are proprille sale unelte, pictura folosește culoarea, literatura cuvîntul, și că în timp ce culorile pot să nu figureze nimic prin însăși natura lor, literatura exprimîndu-se prin cuvînt nu se poate lipsi de a semnifica.

Într-un interviu acordat revistei „Nouvelles littéraires" (febr. 1970), Alain Robbe-Grillet reafirmă acest fals punct de convergență dintre literatură și pictură: „Limbajul poate fi considerat din două puncte de vedere: ca un instrument de comunicare, sau ca un material, analog cu ceea ce pot fi culorile pentru pictor; pornind de la acest material, se nasc formele, constituind ceea ce se cheamă literatură". Scriitorul ignoră astfel faptul evident că respingerea povestirii e sinonimă cu respingerea interlocutorului și că astfel se compromite însăși comunicarea. De unde principala amenințare care planează asupra romanului, plictisul, ca rezultat al unei comunicări eronate.

Dacă pentru Robbe-Grillet literatura se reduce la forme, subiectul fiind „du diable", obiectul, contrariul său în dicționar, este în mod necesar demn de adorat. De aici cultul obiectului în anti-roman. Obiecte au existat întotdeauna în roman, e suficient să amintim pe Balzac, care vedea în obiecte bunuri identice cu proprietarii lor, slujind la caracterizarea socială și temperamentală a personajelor. Avînd această funcție precisă, obiectele, ca atare, treceau neobservate. La Robbe-Grillet însă „obiectele nu sînt decît suportul unui cuvînt".

Cum reușește scriitorul să capteze interesul publicului cititor, de vreme ce subiectul este neglijabil și obiectul atotputernic? Nu prin ceea ce spune, deoarece „el nu are nimic de comunicat" precizează Robbe-Grillet, ci „prin felul cum spune ceva". În același timp, fără a explica contradicția, scriitorul declară: „am nevoie să vorbesc pentru a spune ce sînt eu" și mai departe, „actul creației literare este constituit de întrebările pe care mi le pun mie însumi". Această tendință narcisizantă, frecvent întîlnită și la alți scriitori moderni, apare ca un reflex al ambiției scriitorilor de a fi admirați pentru ei înșiși și nu pentru ceea ce comunică. E interesant că Robbe-Grillet nici nu neagă necesitatea comunicării cu cititorul: „o carte este moartă dacă nu există cititorul. Cititorul o face să renască din neant".

Critica franceză consemnează punctul mort la care a ajuns noul roman. Însuși Roland Barthes, unul din primii exegeți ai acestuia, recunoaște astăzi că noul roman a fost „un moment de conștiință literară", o soluție mai mult sau mai puțin rezistentă într-o etapă de criză a romanului. Cu toată noutatea lui, datorită ritmului vertiginos al desfășurării istorice, el se integrează deja trecutului, prezentul cerînd noi forme de reflectare, noi practici mai radicale.

EUGENIA MARGARETA BOTEZ

SCHIZOFRENIA ȘI LITERATURA

Numerele 44 și 45 ale revistei austriece „Literatur und Kritik" prezintă traduceri din proza lui Matei Călinescu, Ion Tudose Marin, Dumitru Țepeneag, Sorin Titel și poezii de Vintilă Ivănceanu (acesta din urmă este comentat într-un articol de Marie Th. Kerschbaumer).

Pe lîngă alte contribuții interesante, găsim aici și articolul psihiatrului elvețian Walter Vogt, *Schizofrenia artei*. Desprindem din el o formulare inițială („Cine scrie, e nebun; p. 289) și cea finală (Există deci o schizofrenie a artei? Desigur. Numai ea există. Amin.; p. 297). Concluzia lui Vogt este cît se poate de limpede: arta și schizofrenia sînt atît de strîns corelate între ele, încît una se confundă cu cealaltă, una e cuprinsă inevitabil și în sfera celeilalte. În ciuda unor constatări interesante despre pietrificarea și decăderea operelor clasice prin trecerea timpului; cea a interpunerii limbii și poeziei între realitatea obiectivă (significatum), și cea a semnelor (significans) etc.), verdictele lui Vogt nu sînt concludente. Iată-l argumentînd: „Dar ce este oare un nebun, un artist, un muzician, un poet? Sînt oameni cum eram și noi, înainte de a lua note bune la școală fiindcă ridicasem degetul sau înainte de a fi fost răsplătiți pentru făcutul temelor" (p. 297). Definind artistul exclusiv prin faptul că păstrează naivitatea nativă și considerînd societatea ca un factor dăunător, Vogt nu face altceva, decît să reia ideea lui Rousseau despre rolul civilizației asupra oamenilor. Societatea înăbușind creativitatea individului este întotdeauna dușmanul artistului, iar acesta e mereu un răzvrătit împotriva normelor sociale și a sistemelor fixe. Schizofrenul s-ar afla și el în afara convențiilor sociale; iată pe ce se bazează Vogt în ipoteza sa de identificare a poeților și a bolnavilor psihici. Dar, în acest caz, majoritatea scrierilor pînă la 1800 tinzînd spre integrarea maximă în societatea existentă (barocul, în parte iluminismul, operele cavalerilor), n-ar fi literare. Și chiar după 1800, nu neapărat izolarea și revolta erau etalonul valoric al operelor literare. Dar însuși motivul invocat este irelevant, pornirea împotriva sistemelor stabile și a dogmelor existînd la mai toți oamenii.

Vorbind despre creația literară în sine, autorul o identifică cu elaboratele schizofrene, pentru că în ambele apar procedee și formulări analoge (tot atît de bine se pot compara Aristotel și un eschimos. Amîndoi se folosesc de o limbă) Vogt neglijează capacitatea poetului de a vorbi atît într-un fel (anormal) cît și în multe altele, deoarece crede că și schizofrenul este capabil de așa ceva. Dar intenția unui text poetic scris de un așa zis om normal se recunoaște clar în realizarea efectului estetic. La bolnavul psihic pînă și reacțiile verbale par a fi în concordanță cu specificul dezechilibrului său. Literatura „normală" este închegată și are o destinație precisă. Cea schizofrenă se mișcă în cercul restrîns al unor manii și fobii (faptul că acestea apar și în literatura obișnuită — dar ca simple elemente — nu contravine constatării; același rol al părții dintr-un întreg îl joacă și infantilismul, absurdul, primitivismul în artă, toate invocate de Vogt). Vogt nu include în noțiunea de literatură decît unele aspecte la modă (Pop-art, minimal art, arta cinetică), restrîngînd astfel sfera valabilității afirmațiilor proprii. Pentru a avea o imagine justă a raportului literatură-schizofrenie este necesară o oarecare clarificare a celor două noțiuni. Desigur orice literatură include schizofrenia (acest lucru mergînd de la dezbaterea fenomenului la imitarea procedeelor sale). Dar una este s-o faci cu scopul de a lărgi sfera cognoscibilului, extinzîndu-l pînă în limitele iraționalului și cu totul altceva este să identifici literatura sau poeții cu schizofrenia. Asemenea concluzii provoacă discuții, fiind în același timp eronate prin absolutizarea unui singur element faptic.

HORST FASSEL

MARXISMUL ȘI SPECIFICUL CULTURII

(urmare din pag. 1)

Specificul culturii, aspect implicit în teza raportului dintre bază și cultură, se dezvăluie, credem, prin abordarea acestui raport în lumina conceptului marxist de praxis. Praxisul, în sens ontologic — fapt asupra căruia am discutat în alt loc — este comuniune de subiect și obiect înțeleasă generic. Dar această comuniune generică nu se prezintă — cum iarăși am arătat altă dată — numai în sens ontologic, ci se manifestă, de asemenea, în sens gnoseologic și axiologic, axiologicul fiind expresia sintezei de practic — spiritual, în universul valorilor, a planului ontologic trecut prin sfera gnoseologicului. Mai precis, în relația de ordin ontologic subiect — obiect, unitatea acesteia este act de cunoaștere, fuziune în sens cognitiv a ființării inseparabile dintre obiect și subiect. Or, sinteza acestei fuziuni înseamnă valoare. Prin urmare, teza clasicilor materialismului dialectic și istoric, că baza are rol determinant asupra culturii iar cultura rol activ asupra bazei, precizează că în sfera praxis-ului, economicul — ca nucleu al praxis-ului — este premisa obligatorie și temelia culturii, dar că, la rîndul ei, cultura nu-și integrează ca atare baza ci doar prin caracterul său de acumulare cognitivă și de dinamică valorică.

Dacă atît faptul economic cît și cel de cultură își au geneza în muncă, fiecare însă reprezintă un mod specific de ființare a praxis-ului, a relației ontologice subiect — obiect, specificitate punîndu-și marca în tot drumul trecerii ontologicului prin gnoseologic în axiologic.

În economie, dacă acesta și-ar fi putut rămîne în întreaga istorie sieși suficient, relația ontologică subiect — obiect ar fi putut rămîne și ea pur și simplu o relație strict ontologică. Acest fapt, practic, a fost însă imposibil, întrucît economicul, așa cum trebuie să înțelegem din teza mai sus amintită, are nevoie de depășirea propriului său cerc coercitiv, și astfel relația ontologică subiect — obiect devine cu necesitate o relație și gnoseologică și axiologică, încît omul, prin întreaga sa istoricitate și socialitate, operînd în unicu-i sens de autoafirmare, se definește, așadar, legic, în sensul culturii.

Ca totalitate a relațiilor sociale, omul este inerent în economic, dar, tocmai în și prin o atare calitate, el devine și dincolo de aceasta, trebuind să fie și fiind — în esență — și altceva. Economicul reprezintă coercitivul, forța care-l menține pe om în imperiul necesității schimbului de materii neîntrerupt și irevocabil cu natura. Dar în acest cerc coercitiv omul se afirmă peste limitele coercitivului însuși, căci dincolo de aria necesității muncii el își afirmă libertatea muncii necesare. Munca este coercitivă ca necesitate a economicului, dar subiectul muncii, omul este autonom — autonomie în chiar sfera coerciției, — și autonom fiind el se afirmă astfel în necesitatea economicului peste însăși această necesitate. Se afirmă, deci, tocmai în și prin această necesitate, ca drept al său de a crea. Omul, așadar, în timp ce are ca punct de plecare realitatea economicului, creînd, afirmă o altă realitate, cea a culturii, cînd munca nu mai rămîne activitate obișnuită (creație în sensul larg al cuvîntului), ci devine act creator (creație în sensul tare al cuvîntului), această nouă realitate, sui-generis în esența ei, deși fundată pe prima, avînd de acum alte legi ale realizării și alte norme de judecare.

În teza filozofiei marxiste a raportului dintre bază și cultură avem definită, astfel, însăși mutația de la muncă la creație, de la necesitate la libertate. Munca înseamnă necesitate. Dar necesitatea, închizînd legic sfera economicului, prin devenirea esenței omului, trece, de asemenea legic, în libertate, ca deschidere în libertatea socială, ca trecere a muncii în creație. În felul acesta, dincolo de sfera necesității economicului, a muncii — deși crescînd din acest fond — se înalță o nouă realitate, circumscrisă orizontului libertății sociale, aceea a creației, — cultura.

În sfera economicului conținutul relației subiect — obiect îl constituie necesitatea schimbului permanent de materii dintre om și natură. În sfera culturii, însă, conținutul relației subiect — obiect îl reprezintă libertatea socială a omului de a acționa autonom în însăși această necesitate economică. Relația subiect — obiect, funcționînd în economie, este proces de muncă. Funcționînd în orizontul culturii, relația respectivă devine act de creație. Constrîns de necesitatea economicului, plecînd tocmai din realitatea ei obiectivă, omul creează cultura, — imperiul libertății de a se afirma în necesitate. Căci, sintetic spus, omul este ceea ce devine. Deci omul își lipsește. Și își lipsește prin ceea ce îi lipsește. Desigur, tocmai acest orizont dintre ceea ce își lipsește omul — prin ceea ce îi lipsește, — și ceea ce devine — prin ceea ce își devine, — datorită întregii istorii a devenirii umanului ca esență socială, a dus treptat la derivarea din realitatea economicului — printr-o spiralică mediere mutatis-mutandis — a noii realități a culturii. De aceea cultura, în esența ei, înseamnă funcție social-istorică a omului înaintînd infinit spre propria lui desăvîrșire, în sensul inerent al libertății sale de a crea.

Cultura, așadar, prin rolul ei activ asupra bazei, nu înseamnă numai reflectare, oglindire a acesteia, ci datorită caracterului ei creator, transformator este, am putea spune, sinonimă sensului mitului prometeic. Pe bună dreptate, vizînd rolul activ al culturii, Tudor Vianu făcea, în Filozofia culturii, o analogie între acest rol creator și sensul mitului prometeic. Căci, cum se poate desprinde din însăși gîndirea lui Marx, demistificatoare a oricăror mituri, dacă a defini sensul uman în „profesiunea de credință a lui Prometeu" înseamnă a recunoaște „conștiința de sine a omului drept zeitate supremă", în aceeași ordine, a defini sensul uman în fapta lui Prometeu înseamnă, în continuare, o dată cu recunoașterea omului ca om, a defini sensul esenței creatoare a acesteia. Rolul creator al culturii asupra producției materiale propriu-zise, domeniu care rămîne pentru orice timp imperiu al necesității naturale, ține de realizarea omului în calitate de scop al său însuși ca trecere infinită în adevăratul imperiu al libertății de a se afirma creator. Acest sens prometeic al culturii, ca ființare a esenței omului prin excelență în ordinea imperiului libertății de afirmare creatoare a forțelor sale esențiale, este însăși expresia propriei sale rațiuni. Căci mitul lui Prometeu, fără îndoială, nu trebuie privit doar ca răspuns al unei întrebări, ci și ca filozofie a acelui răspuns. Prometeu, relevă mitul, fură zeilor focul pe care îl aduce oamenilor. Există în acest mit, ca rădăcină istorică a devenirii socialului, un fapt ce ține de stringența producției materiale propriu-zise, a necesității naturale, — nevoia de foc, element care în acele vremuri îndepărtate determina toate activitățile omului. Dar mitul nu exprimă numai atît. El nu se referă în chip exclusiv doar la foc ci, mai mult, vizează relația dintre om și foc, aspiră deci însuși sensul omului în miezul acestei realități; el arată ceea ce a înfăptuit Prometeu, dezvăluie ceea ce a introdus Prometeu ca sens omenesc, ca semnificație a esenței umane într-o relație care, înțeleasă astfel dialectic, definește saltul creator de la necesitatea naturală a schimbului de materii coercitiv și inevitabil dintre om și natură la libertatea socială a afirmării creatoare a omului în chiar sfera acestei necesități naturale implacabile. Mitul prometeic relevă deci nu doar necesitatea focului, a determinantului economic, ci și actul creator al omului, deci libertatea socială a celui care creează conform necesității naturale. Cultura, așadar, prin acest rol creator asupra bazei, este într-adevăr sinonimă sensului mitului prometeic. Rolul său creator — căci activ este identic aici cu creator — asupra bazei, în raport de cel determinant al bazei asupra ei, îi definește specificul însuși: ea umanizează totodată baza din care derivă. Căci, cum remarca Lenin, cînd vorbim despre rolul activ al culturii asupra bazei nu trebuie să înțelegem prin aceasta doar simpla acțiune a culturii înapoi spre bază, ci o activitate prin excelență creatoare; mai mult, creatoare nu numai asupra bazei economice, ci asupra întregului complex de compartimente ale societății, asupra praxis-ului în integritatea devenirii sale.

Cultura, umanizînd întreaga realitate a vieții sociale, înseamnă în ultim fapt umanizare a omului însuși. Economicul, prin rațiunea sa de a fi, care este o rațiune de a fi în sensul omului, reclamă deci cu necesitate ființarea culturii. Derivare din economic, cultura apare astfel ca un salt din imperiul necesității în adevăratul imperiu al libertății, imperiu care, deși înălțîndu-se pe temelia imperiului necesității, începe totuși dincolo de granițele acestuia. Prin acest salt omul se definește ca mutație din existență în esență pentru a fi ca esență în existență. De aceea cultura va rămîne întotdeauna pentru om o infinită mutație axiologică de ordinul esenței.

Cultura, deci, fenomen prin excelență uman creator, caracterizîndu-se prin socialitate și istoricitate, și aflîndu-se în permanentă raportare valorică la praxis, conferă esenței umane autorealizare și autoafirmare, astfel încît omul, creînd și creîndu-se valoric, se esențializează propriei sale valori ca valoare supremă.

PLEDOARIE PENTRU O POETICĂ MATEMATICĂ

Credem din toată inima că acad. Grigore C. Moisil nu s-ar mai putea plînge de faptul că, îndreptîndu-și atenția și-n-spre problemele mai largi ale culturii, matematicienii fac, matematicienii spun și, cum se-ntîmpla pînă acum, doar matematicienii aud!...

Neîndoios, faptul că, printre altele, Facultatea de matematică și mecanică a Universității din București are un „contract de colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și că-n acest ultim an, de exemplu, Institutul de matematică și Institutul de arheologie au organizat împreună un seminar de cercetare asupra foloaselor teoriei matematice a clasificării și calculatoarelor electronice, în rezolvarea unor probleme de arheologie, reprezintă, oricum cîștiguri remarcabile.

Iar apariția „Poeticii matematice" publicată recent de prof. Solomos Marcus, constituie un eveniment de prim rang în cultura contemporană, ce n-a rămas fără ecou... Nici nu se putea astfel, de vreme ce, cu harul și destinul lor înalt, matematicele izbuteau să cotropească, în sfîrșit, chiar și ținutul cel inefabil al poeziei.

Care-i folosul ,sau cît e de adîncă supunerea lor reciprocă (de ce nu?), sînt întrebări la fel de vechi și de noi, la care vor răspunde, poate născînd alte dileme, oamenii anului 2020, plăsmuiți cu rigoare și vis, de prof. Mircea Malița...

În nici-un caz nu putem fi de acord cu acel cronicar, prea grăbit, și lipsit (încă?) de înțelegerea cuvenită unui obiect anume al impresiilor sale, care declară, în finalul unor considerații vizînd doar „aspectele de principiu" dintr-o carte totuși... matematică, un „scepticism principal" nerisipit cu totul. Pentru că, în cele patru coloane tradiționale, Nicolae Manolescu își asumă sarcina, de neinvidiat, de-a informa și comenta un tratat matematic, girat de Editura Academiei, declarînd doar că „nu-mi stă în putință, din păcate, să intru în aspectele propriu-zis matematice".

Se simte parcă o ușoară părere de rău ce ne conduce tocmai către Maldoror: „Aritmetică! algebră! geometrie! treime împărătească! triunghi luminat! Cel ce nu v-a cunoscut e smintit. El ar fi bun de pus la cele mai cumplite cazne; căci e dispreț orb în nepăsarea lui prostească"... Sîntem cu obstinație conduși înspre acel mereu tainic Lautréamont, ce implora matematicilor, socotite sfinte, o veșnică legătură și mîngîiere!...

De ce n-ar fi invocată și primită, atunci, „Poetica matematică" cu-aceeași bunăvoință care-a întrupat-o? Ne întrebăm, cu toată seriozitatea și răspunderea ne întrebăm, care-i prețul unei afirmații ca aceasta aparținînd lui N. Manolescu: „de aceea am avut cîteodată impresia, mai ales, în partea despre teatru, că autorul transcrie într-o terminologie complicată și inaccesibilă profanului lucruri din cele mai evidente"? Iar partea despre teatru, ca și celelalte capitole, de altfel, fusese parcursă, cum spune același cronicar, „...cînd am avut mijlocul... tehnic"...

Parodiindu-i magistral pe poeți, Marin Sorescu n-a fost totuși „singur" printre ei! Așa că o îndreptățită quasireciprocă s-ar impune... Ar fi încă puțin, dacă ne gîndim că grecii refuzau, chiar și regilor, mijloace... ne-tehnice *(s.n.) sau cărări speciale prin matematică.*

De altă parte, deși-i socoate pe matematicieni „ființe bizare", Ov. S. Crohmălniceanu primește „Poetica matematică" cu-n optimism sănătos și serios, lansînd, în plus, interesante și fecunde întrebări. Sînt iară multe idei, în cronicele și însemnările semnate de Matei Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu (n-am omis să le citim și să le prețuim!) și Ion Vlad. Numai că, dacă ultimul capitol, cel consacrat teatrului, „cucerește definitiv", majoritatea condeielor, ca să-l cităm numai pe Ion Vlad (dar să nu-l pomenim pe Nicolae Manolescu), celelalte puncte de vedere sau ipoteze de lucru sînt primite cu mai multă sau mai puțină reticență. Desigur, ar fi multe, foarte multe de spus și de apărat, dar, ca s-o facem, ne-ar mai trebui și-alte pagini; revista Cronica *ni le va dărui, poate, fie că va fi vorba de-un nou interviu sau de-o altă intervenție... Să se știe însă de pe acum, și să se știe bine, că matematicienii răspund de regulă în altfel, de cum a făcut-o, o singură dată, ce-i drept, extrem de vanitosul Ion Barbu: „De ce? Pentru că așa vreau"... Iar dacă ne așteaptă încă multe discuții, frămîntări și cercetări, ne bucurăm mult, în fond așa se va cristaliza și întări o știință, astăzi încă nouă: „poetica matematică". Pentru asta și numai pentru asta pledăm, deasupra părerilor vremelnic și firesc împărțite!*

Cu alte cuvinte, fiind un lucru îndeobște cunoscut faptul că o nouă știință este mult mai mult decît un bun de consum oarecare sau chiar decît o simplă sau o singură carte, socotim „Poetica matematică", despre care însuși autorul spune că, în mare parte, are numai un caracter preliminar, drept operă deschisă! „...În măsura în care concepem estetica literară așa cum a preconizat-o Pius Servien, ca o disciplină avînd drept obiect limbajul liric, iar ca metalimbaj, limbajul științific, se poate spune — mai precizează prof. Solomon Marcus, într-un interviu consemnat tot de către noi — că această carte își propune să fie un volum de estetică literară; în măsura în care critica literară nu se bazează exclusiv pe intuiție, cartea își propune să fie și un auxiliar al criticii literare"... Dar numai un „auxiliar"? Îndrăznim sau riscăm poate prea mult, însă bănuim, sub imperiul unui pan-matematism filozofic, evident discutabil dar și crescător, că poetica matematică are toate șansele să devină acea supercritică, oricît de obiectivizată, la care, oricum, se rîvnește!... Aceasta, într-un viitor încă îndepărtat și-ncrîncenat, evident... Pentru că tuturor ne vine greu să recunoaștem deschis faptul că „galaxia electrică, a noilor evenimente, se și află adînc împlîntată în galaxia Gutenberg". Și că, pe bună dreptate, un Marshall McLuhan, hulit și adulat, prooroceşte cele de mai jos: „Chiar și fără coliziune, o atare coexistență de tehnologii și de conștiințe provoacă traumatisme și tensiune în interiorul fiecărui ins. Cele mai obișnuite și mai convenționale atitudini apar subit înjghebate în mod straniu și prefăcute în grotești arătări de mici monștri medievali".

Ei, dar cum am putea recunoaște paleolitismul sau provincialismul nostru, fie el și cultural?!...

Greu, foarte greu! Chiar dacă-n jur se demolează totuși, cu zgomot mare și cu convingere, tot alte și alte prejudecăți, fundamentalele noastre axiome estetice...

„Toate lucrurile au fost spuse; dar cum nimeni nu ascultă, trebuie să o luăm — precum André Gide — întotdeauna de la capăt"!... Nu înainte de-a aminti c-au trecut destul de mulți ani, de cînd Ion Barbu — Dan Barbilian scria despre „Formațiunea matematică și formațiunea umanistă". Și de cînd denunța, în ultimă instanță, caracterul limitativ de „cultură umanistă", care nu-i caz particular de cultură, ci cultura unei epoci istorice. A unei epoci lungi sau scurte, contează doar instrumentele de măsură... Chiar și de-aceea reclamăm cunoașterea lor, sesizarea problemelor și caracteristicilor esențiale într-o societate tehnologică care, orice-ar fi, ne găzduiește! Or, cultura umanistă, înțeleasă într-un fel, nu doar tradițional, ci chiar arhaic — și tocmai de-aceea, tot mai șovăitoare — înaintează într-un ritm mult prea lent față de accelerarea, pînă la explozie, a dezvoltării tehnologice și științifice, precum și a schimbărilor sociale și individuale ce survin destul de prompt.

Din această cauză, o astfel de cultură unilaterală, mereu în dificultate, riscă să devină incompatibilă sau inadecvată față de noile esențe și exigențe ale societății sfîrșitului de veac douăzeci.

„Dacă și-ar da însă osteneala (el, literatul, ca să revenim încă o dată la obiectul discuției inițiale) să parcurgă și cuprinsul, nu numai prefața, cărții lui Solomon Marcus, — notează cu-atîta probitate Ov. S. Crohmălniceanu — ar avea cîteva serioase surprize"... Surprizele ar fi încă mai mari dacă n-am uita, atît de des, că omul este matematician sau poet tocmai datorită legăturilor inextricabile dintre sine și natura ancestrală, „paraexistențială", din care-i izvorăște, precum o apă vie, vocația și forța de-a descifra secretele naturii tocmai acolo unde ea este neinteligibilă, sau pentru gîndirea matematică, sau pentru gîndirea poetică, dar niciodată pentru suma lor.

GEORGE BOTEZ

DAN HATMANU: „Adrian Podoleanu"

DAN HATMANU: „Val Gheorghiu"

ANTINOMIILE AXIOMATIZĂRII (II)

Continuăm cercetarea noastră critică referitoare la limitele deducției:

3. Antinomia purității: *purificarea demonstrației antrenează insuficiența fundamentului.* Metoda deductivă, prin însăși structura sa tinde la puritate, la eliminarea oricăror elemente de altă natură. S-a precizat anterior ce înseamnă o demonstrație completă; fiecare pas se execută conform unei regule de inferențe aplicată unui enunț considerat adevărat. Adăugăm că dovada completă cere ca aceeași procedură strictă să fie urmărită în amonte pînă la izvoarele logice ale teoriei. In acest mod a fost edificată monumentala *Principia Mathematica*: s-a construit deductiv mai întîi logica, apoi din ea matematica. Pe parcurs teoria se îmbogățește cu noi constante și variabile, dar regulile de deducție rămîn în principiu aceleași. Orice abatere de la aceste principii metodologice este de natură să anuleze însuși procesul deducției. Argumentele intuitive, care la început erau acceptate, cu sau fără discernămînt, au fost treptat izgonite ca suspecte. A fi conștient pînă la capăt, a traduce în formule și reguli fiecare mișcare s-a instituit ca un ideal, care s-a și concretizat în procedeul formalizării demonstrațiilor. „Progresul realizat de axiomatică consistă într-o separație clară și netă a intuitivului de logic: conform axiomaticii, numai faptele logice și formale formează obiectul științei matematice, dar nu elementul intuitiv care poate să fie asociat" (Einstein).

Acesta este programul deducției perfecte. In realitate s-a constatat, prin analize minuțioase, că idealul rămîne inaccesibil în forma lui pură, deoarece *intuiția nu poate fi eliminată cu totul.* Cei vechi o știau prea bine; Descartes a proclamat ferm dualismul metodologic: deducție și inducție. Contemporanii s-au prefăcut o vreme că nu o știu, dovadă proliferarea curentului formalist. Meditații atente asupra procesului deductiv, în toate articulațiile sale, dar și în contextul său, au relevat prezența permanentă deși disimulată a intuiției în cursul deducției. Cu deosebită perspicacitate, R. Blanché fixează *trei momente intuitive ale deducției.* In primul rînd, alături de axiome stau *regulile* care conduc calculul și care îi rămîn exterioare. Dar acestea nu constituie un aparat formal, enunțuri care să poată fi degajate de orice semnificație; ele își păstrează conținutul intuitiv. De unde și concluzia drastică și fără apel că axiomatizarea nu poate fi niciodată împinsă pînă la capăt. La aceasta se adaugă faptul că orice axiomatică este cufundată într-un vast curent intuitiv, pe care doar îl întrerupe un timp: „Orice axiomatică formală se află într-adevăr mărginită, de fiecare parte, printr-un domeniu intuitiv: dedesubt, prin interpretările concrete care i se pot da, modelele, dintre care unul i-a servit în general drept temelie; deasupra, prin științele care îi sînt anterioare și care intervin, în construirea ei, cu adevărul lor categoric și semnificația lor intuitivă". De la matematica formalizată ne urcăm la logică, de la aceasta, dacă vrem să o formalizăm, la metalogică și la fel mai departe. Pentru a evita regresul la infinit trebuie să ne oprim la un nivel oarecare și acesta este cu siguranță intuitiv. Este ceea ce a observat cu pătrundere și S. Stoilov: „Cum orice proces logic trebuie să aibă la baza sa cîteva propozițiuni axiome, tot astfel orice definiție axiomatică trebuie să plece de la cîteva concepte *date*: și în culmea edificiului acestea nu pot fi date altfel decît intuitiv. Matematica, prin metodele axiomatice moderne, reduce la *minimum* conceptele și propozițiunile *a priori*: dar nici o cugetare omenească *nu le poate complet* suprima".

Problema încărcată de gravitate cu privire la fundamentul ultim al teoriilor a fost atacată cu fermitate la Colocviul internațional de metodologia științelor de la Varșovia (1961). S-ar putea crede că un sistem axiomatic se justifică prin sine însuși, prin coerența sa și prin corespondența teoremelor cu realitatea. Dar însuși J. v. Neumann atrage atenția că procedeul axiomatic nu constituie o metodă ideală pentru verificarea axiomelor. Intr-adevăr, dacă adevărul axiomelor implică adevărul teoremelor, reciproca afirmă că adevărul teoremelor implică doar probabilitatea axiomelor. Din lucrările Colocviului de la Varșovia a reieșit în mod evident că sistemele deductive nu sînt închise din punctul de vedere al fundamentului. S-a specificat că ele presupun cel puțin două deschideri: *către intuiție* și *către practică* — în afară de acei care s-au îndoit de posibilitatea unei întemeieri finale. V. Kraft a observat că se trece cu vederea un fapt elementar și anume că trebuie să fim siguri că s-au respectat regulile de derivare. Aceasta presupune coincidența cu regula, stabilirea identității sau a deosebirii, procese care aparțin intuiției și sînt certe în cazul unor intuiții simple. J. L. Destouches a susținut pe de altă parte că la baza oricărei teorii deductive din fizică se află „sinteza inductivă": un complex eterogen alcătuit din fragmente de teorii, metateorii și explicații mai mult sau mai puțin intuitive. Este concluzia la care ajunge și J. Landrière în urma analizei perspicace și susținute a tuturor teoremelor de limitare: *gîndirea formală nu poate epuiza conținutul gîndirii intuitive.* Intuiția rezistă formalizării și această rezistență se manifestă în variate și neașteptate chipuri. Teorema lui Gödel este un simpton al acestei răzvrătiri. Afară de aceasta intuiția își dezvăluie puterea și în dirijarea curentului deductiv, care, așa cum a atras atenția Hegel, este multivalent. Nu este suficient să oferim axiomele și termenii primitivi pentru a obține teorema. Mai trebuie să știm cum să conducem firul întortochiat al derivației. Așa cum a specificat Descartes, și după el Poincaré, aceasta este opera intuiției, care poate îmbrățișa filiația teoremelor într-o privire integratoare.

La același Colocviu a fost dezvăluit *rolul practicii în fundamentarea teoriilor deductive* și aceasta nu numai de către gînditorii marxiști. Paul Lorenzen a susținut că științele exacte nu se reduc la teoriile axiomatice care eventual se extrag din ele. In realitate aceste științe se întemeiază, nu pe deducție, ci pe un domeniu de „concepte practice". Acestea se introduc prin definiții sintetice, care nu sînt eliminabile și pe care numai practica le poate susține. Din punctul de vedere marxist, s-a arătat, pe baza analizei operelor economice ale lui Marx, că propozițiile inițiale ale teoriei își găsesc, într-un prim moment, fundamentarea teoretică în întreaga construcție circulară a sistemului. In al doilea moment, atît propozițiile inițiale cît și întregul sistem se întemeiază extrateoretic pe practica socială în dezvoltare. Gîndită ca o totalitate, știința alcătuiește numai unul din momentele totalității practicii sociale. Fundamentul ultim este de natură extralogică: alegem antecedentul în vederea obținerii consecinței. Se poate spune că în timp ce în ordinea deductivă, teoretică, *q* derivă din *p* (presupunînd *p* implică *q*), în ordinea teleologică, practică, *p* derivă din *q*. Intîlnim în ultima instanță necesitățile acțiunii, nevoia practică de a realiza o situație.

La urmă putem să ne întrebăm dacă, chiar înăuntrul sistemului, teoremele sînt bine întemeiate A. Dumitriu reia și actualizează obiecția circularității deducției îndreptînd-o împotriva sistemelelor formale. Avînd ca punct de pornire relativitatea demnităților de termen primitiv și de axiomă — ceea ce este dat ca primar într-un sistem poate apărea ca ceva derivat în alt sistem și reciproc — se conchide că termenii se definesc reciproc și că propozițiile se demonstrează reciproc, ceea ce viciază și definiția și demonstrația. Firește această relativitate este supărătoare din punctul de vedere al fundamentării, dar trebuie să ținem seama că ea nu apare în cadrul unui sistem, pentru care am optat și trebuie să optăm, ci numai dacă se consideră totalitatea sistemelor formale existente pe un domeniu circumscris, ceea ce nu este imperios.

4. Antinomia exactității: *exactitatea termenilor impune idealizarea obiectivelor.* Relevînd calitățile metodei deductive, am atras atenția că edificarea deductivă a unei teorii nu se reduce la simpla organizare arborescentă a propozițiilor teoriei în scopul alcătuirii unui sistem unic și unitar. Axiomatizarea include și *modificări în profunzime*, în structura și substanța materiei supusă organizării. Acestea s-au desfășurat la început spontan, au fost doar incidental remarcate, pînă acum abia în vremea noastră au fost supuse unei analize strînse. Einstein a intuit bine distanța dintre teorie și realitate atunci cînd a afirmat, oarecum paradoxal, că: „Intrucît propozițiile matematicii se referă la realitate, ele nu sînt sigure și întrucît sînt sigure, ele nu se referă la realitate". Intr-adevăr, propozițiile matematice descriu proprietățile unor obiective ideale. Atunci cînd urmează să le aplicăm la realitate, aceasta presupune identificarea obiectului formal cu obiectul empiric, de exemplu a cercului geometric cu cercul fizic. Această identificare ridică un mare semn de întrebare, care a solicitat atenția unor cercetători. N. R. Campbell a propus folosirea unui „dicționar", care să traducă termenii concreți în termeni abstracți. P. W. Bridgman a cerut „reguli operaționale", iar R. Carnap „reguli de corespondență" în același scop. Dar asemenea practici acoperă dificultatea, nu o rezolvă. R. Blanché a dedus că există posibilitatea unei duble lecturi pentru orice axiomatică (și în fond pentru orice știință): una abstractă, rațională și formală, cealaltă concretă, empirică și materială. Astfel geometria se dedublează în fond într-o geometrie pură, teorie axiomatică, golită de orice conținut intuitiv, în care adevărul se reduce la necontradicție, și o geometrie aplicată, intuitivă, care de fapt enunță legi fizice. Dar dacă este așa, atunci cu sporită gravitate stăruie întrebarea: cum comunică între ele cele două variante, atît de eterogene și totuși gemene?

Carnap a interpretat această relație drept constituire a unui limbaj simbolic. In acest proces este deseori necesar să se substituie noțiunilor limbajului comun, care nu sînt exacte, noi concepte exact definite. El a numit această transfigurare *explicație*, în sens de clarificare a unui concept: un *explicandum* este înlocuit cu un *explicat*. Explicatul este introdus printr-o definiție stipulativă, care îi fixează precis sensul. Definiția nu apare în întregime convențională deoarece precizarea conceptului începe pornind de la înțelesul comun și vag. Inălțarea pe treapta teoretică este *o formă a procesului de abstractizare:* din înțelesul primar și confuz, multivalent, se extrag și se izolează sensul ori sensurile care pot fi definite cu exactitate, dacă este posibil prin proceduri formale. Astfel vocabula *este* ca verb copulativ a iscat timp de veacuri confuzii în limbajul logic, pînă ce analiza modernă a diferențiat cele trei relații principale pe care le exprimă: apartenența *(Socrate este filosof)*, incluziunea *(filosofii sînt muritori)*, identitatea *(W. Scott este autorul lui Waverley)*. Fiecare din acestea primește o definiție strictă, constituind astfel diferite „explicate" ale verbului *este* (în funcția copulativă, lăsînd la o parte sensul existențial și altele). Conjuncția *sau* constituie la fel un izvor de confuzie, pe care abstracția logică l-a blocat distingînd disjuncția inclusivă (slabă: *sau/și*) de disjuncția exclusivă (tare: *sau... sau...*). Este cert că fără asemenea precizări de sens nu se poate constitui un limbaj logic și o teorie logică.

Un pas mai departe a fost făcut de S. Körner, care a supus unei analize minuțioase și pătrunzătoare consecințele pe care le antrenează „unificarea deductivă a experienței". Materialul brut al experienței este mai întîi gîndit cu ajutorul unor „scheme de diferențiere empirică" (schema lucrurilor, schema situațiilor ș.a.). Dar acestea operează cu elemente primare, nefinisate, care nu pot fi prinse în angrenajul perfect al unei teorii deductive. Pe acest teren primitv întîlnim „indivizi empirici", care nu sînt definiți, fiindcă nu sînt precis conturați în raport cu fondul și cu vecinii; apoi „clase și relații inexacte", care nu se pot delimita din pricina cazurilor limită; în fine „continuuri relative", care apar drept continuuri în anumite contexte dar se vădesc agregate discrete în altele. Poate cel mai grav este faptul existenței, în cazul claselor formate prin asemănare, a „candidaților neutri" pe lîngă membri și nemembri. Candidatul neutru ne așează într-o poziție echivocă: el este eligibil și ca membru și ca nemembru al clasei de asemănare. Poemul în proză constituie un asemenea caz limită, ce exhibează exemplare pe care pot să le accept sau tot așa de bine să le resping din clasa poemelor. „Triunghiul geometric" este un concept exact, a cărui perfecțiune nu este erodată de asaltul candidaților neutri. Rezultatul este că primul concept nu poate fi, în starea lui prezentă, integrat într-un sistem deductiv, în timp ce al doilea este de mult constituient al unor sisteme formale. Unificarea deductivă — cel puțin aceea operabilă în prezent, prin mijlocirea sistemelor logico-matematice existente — impune, crede Körner, tocmai această înălțare de la indefinit la definit. In acest scop trebuie să înlocuim indivizi nedefiniți prin indivizi definiți, clasele și relațiile inexacte prin clase și relații exacte, continuurile relative prin continuuri absolute. *Dar acestea constituie procese de idealizare.* „Lumea nu este numai haos sau numai ordine (...)", iar din acest *mixtum compositum* noi trebuie să extragem numai ordinea și să o extindem pe cît posibil. Să adăugăm că procesul de idealizare nu se încheie o dată cu eliminarea inexactității. Pentru a ridica nivelul de organizare deductivă a teoriei, intervine „abstracția deductivă": eliminarea caracterelor nerelevante ale obiectelor, abstractizarea sau determinarea unor predicate ideale, implantarea unor concepte ideale făurite în mod independent ș.a. Organizarea deductivă a unei parcele de experiență impune tuturor constituienților sistemului să fie elemente idealizate, cît mai idealizate. Circulația deductivă a ideilor nu suportă imperfecțiunea, ambiguitatea.

La Colocviul de la Varșovia s-a putut arăta ca transfigurarea deductivă nu se oprește aici. S-a diferențiat două variante ale demonstrației deductive. Una, benignă, nu modifică limbajul, în sensul că propozițiile sintetice își păstrează caracterul sintetic. Cealaltă, redutabilă, transformă limbajul, propozițiile sintetice devenind analitice. Dar prin această transformare termenii teoriei pot să cîștige noi înțelesuri și noi referințe: ei își pierd sensul uzual și denotă doar ceea ce satisface axiomele. Pînă la urmă, operînd fără suficient discernămînt, putem ajunge în situația iritantă de a trata despre altceva decît ceea ce am intenționat. Procedîndu-se în acest fel, s-a ajuns la poziția radicală a logicismului: matematica prezentată ca o simplă continuare a logicii. Nu credem că poate constitui un ideal al cunoașterii transfigurarea științelor în capitole de logică.

Opoziția dintre conceptele exacte și conceptele inexacte constituie o cucerire importantă a logicii contemporane. Incepem să înțelegem mai bine distanța dintre gîndirea teoretică și gîndirea empirică: ce prefaceri trebuie să suporte experiența, dialectică prin natura sa, pentru a deveni obiect teoretic. Ceea ce cîștigăm în exactitate, pierdem în reflectare.

PETRE BOTEZATU

CURIER

Idei economice și politice avansate, în adnotările lui Grigore Pleșoianu la o traducere literară din 1831

Cercetînd pentru anumite probleme de istoria limbii române literare o serie de scrieri românești din prima jumătate a secolului trecut, am întîlnit în traducerea operei lui Fenelon, Intîmplările lui Telemah, fiul lui Ulise, făcută de Grigore Pleșoianu și tipărită la Sibiu, în 1831 (patru volume), mai multe adnotări critice interesante ale traducătorului privitoare la unele aspecte economice, politice și morale ale societății românești contemporane. Animat de idealurile de redeșteptare națională a poporului nostru, ca un vrednic elev al școlii lui Gheorghe Lazăr și Eliade Rădulescu de la Sf. Sava, devenit apoi profesor la Cerneți și la Craiova, Grigore Pleșoianu a intuit în mod just căile progresului patriei sale și, înfruntînd unele riscuri, a pus în circulație, prin notele respective, cîteva idei economice și politice de-a dreptul revoluționare pentru vremea aceea (cum sînt, de pildă, cele privitoare la introducerea impozitului proporțional cu averea fiecărui cetățean, fără deosebire de clasă ori categorie socială, la desființarea clăcii sau la secularizarea averilor mănăstirești). Unele dintre ele sînt printre cele dintîi (dacă nu chiar primele!) manifestări de acest gen din istoria gîndirii economice și politice românești. Măsurile preconizate de Pleșoianu coincid cu principalele puncte din programul revoluției noastre de la 1848 și au fost puse în practică abia sub domnia lui Al. I. Cuza. Idei asemănătoare, cum este cea despre necesitatea industrializării, a mai exprimat Pleșoianu și în prefețele unor traduceri ale sale de mai tîrziu.

Pentru a le pune mai ușor la îndemîna celor interesați, reproducem mai jos adnotările la care ne-am referit, dezgropîndu-le astfel din subsolul unei traduceri de la 1831 pe care numai cu totul întîmplător o mai citește astăzi cineva.

N. A. URSU

„Țara noastră ar fi cu mult mai bogată, dacă guvernul ar fi făcut s-avem fabrici, ar fi cinstit meșteșugurile, ar fi făcut să se lucreze de lăcuitorii ei ș-ar fi păzit o dreptate întru toate. Atunci dumnealor domnii negoțători, siliți d-a se chivernisi, n-ar scoate din țară afară pe fiecare an de două ori cîte atîtea milioane de galbini și să-i ducă la Lipțca, Viena, Constantinopol, Rusia și-n alte părți (căci aicea la noi e slobod oricine să aducă mărfuri din toate părțile lumii, fără vreun deosebit folos al coroanii), ci ar rămînea în țară la lăcuitori, carii, d-ar fi și meșteri după cum țara scoate firește mai toate cîte se cer unei soțietăți, negreșit că toți ar fi capitaliști și de obște ferîciți. Acum însă țara noastră nu ia banu de la alte nații decît p-o sare, p-o lînă, porc, unt și p-o miere, iar de dat îi dă mai pe toate, căci nu crez să fie vrun lucru pe orășan sau pe țăran albăstrit pentru care să fi rămas paraua în țară, și nu se poate neștine mira îndestul cum se poate ține un stat fără tarapana și care mai mulți bani scoate decît primește. Cu toate acestea, reforma ce se lucrează de prea învățații bărbați va face ca să nu mai dăm un sac de lînă p-un cot de postav; ne va face să contribuim cu toții la cheltuielile țării, iar nu numai cei săraci, și cei bogați nu, pricinuind că unu e nemeș, altul e privilegheat ș-altu sudit; va face ca sătenii să contribuiască statului numai după puterea lor și proporțional cu cei bogați, îi va scăpa, poate, și de clacă, ca un lucru ce în prea puține părți ale pămîntului să urmează și pe care nu voi să spui cum le numesc neamurile poleite, fiindu-le îndestul stăpînilor de moșie zeciuiala ce le dă din toate semănăturile lor, iar că au și case pe moșie, este prea învederat că de n-ar avea săteanul casă și coprinsuri n-ar avea nici stăpînul moșiii folosul d-a lua zeciuială; va face, zic, s-avem fabrici, meșteri pămînteni, școale publice mai multe, teatruri, spitaluri de obște prin toate orașele, ca să nu mai vedem săracii zăcînd pe bălegaruri, o poliție desăvîrșită, ostași ca s-o apere de cei ce ar vrea s-o calce ș-altele mulțime fără care nu ne putem numi *nație*". *(Tomul I*, p. 135—137).

„Acum însă, deșteptîndu-se românii ..., se silesc a aduce să fie iarăși pe sama coroanii toate mînăstirile cu moșiile lor ce sînt închinate de domni români la Sfîntul Mormînt, la Sfîntul Munte și în alte părți, din care scot călugării striini cîte atîtea milioane de lei pe an. Acești bani d-acum înainte vor fi întrebuințați la facerea spitalurilor prin toate orașele țării; la case de milostenii, spre a nu mai călca pe săracii întinși pe dinaintea bisericilor și prin răspîntii; la școale publice, ca să poată învăța și cei ce nu le dă mîna să plătească dascălilor; la fabrici de meșteșuguri, ca să nu mai dăm striinilor atîțea bani pe lucruri ce iar de la noi le-au cumpărat și le-au lucrat; în sfîrșit, la orice privește spre luminarea, fericirea și buna rînduială a patriii, ca să se poată numi Europă". *(Tomul I*, p. 187—188).

„Cîtă slavă s-ar cuveni aceluia ce-ar putea opri și în țara noastră negoțul țărilor streine pricinuitoare de mîndrie și sărăcie! Multe familii s-a stins dînd la lipțcani aur și argint pe alamă și oțel, pe topaz și sticle și p-o mulțime de fleacuri ce le numim galantarii, cu care ne întoțonăm ca brezaiele și ne mîndrim înaintea celor mai mici ai noștri". *(Tomul II*, p. 181).

MANIFESTARE ȘTIINȚIFICĂ

Intre 6—8 noiembrie 1970, s-a desfășurat la Bacău o sesiune de comunicări științifice, organizată de Muzeul de Științele Naturii din Bacău. Au participat cadre didactice și cercetători științifici din localitate precum și din Iași, Pitești, Tg. Mureș, Craiova, București, Stațiunea „Stejarul" Pîngărați, Sinaia, etc. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de Victor Enășoaie, secretar al Comitetului județean P.C.R. Iulian Antonescu, președintele Comitetului județean pentru cultură și artă a vorbit despre „Realizări și perspective muzeistice în județul Bacău". O conferință de presă pe tema: „Activitatea umană și menținerea echilibrului natural în județul Bacău", un simpozion și vizitarea expoziției memoriale „Profesor Ioan Borcea" din comuna Racova, au completat programul acestei manifestări, în cadrul căreia a fost prezentat un număr notabil de comunicări științifice, grupate pe secțiile: „Botanică", „Nevertebrată", „Hidrologie", „Vertebrate și ecologie", „Valorificarea instructiv-educativă a cercetărilor biologice".

Sesiunea de comunicări științifice de la Bacău vine să afirme, alături de alte manifestări similare, prezența pregnantă în viața intelectuală a țării a acestui centru cultural, cu marcante tradiții și largi perspective de dezvoltare.

BUDAPESTA, TOAMNA

Din gara de Vest, pătrund direct în inima Budapestei, amestecîndu-mă în mulţimea ce se revarsă, în toate sensurile, sub soarele încă prietenos al dimineţii de toamnă. Bulevarde, edificii impozante, clădiri de un venerabil stil roman, alături de altele, rainaissance sau baroc, din loc în loc cîte o construcţie modernă, de talie impunătoare, cum ar fi hotelul Hilton sau blocuri din sticlă, oţel şi beton — totul sau aproape totul ni se înfăţişează într-o tentă vag înnegrită, pudrată, cu o patină ce-i conferă oraşului o nobilă gravitate. Primele impresii sînt, astfel, dominate de ţinuta sobră, de amploarea spaţiului şi foarte discreta cochetărie urbanistică pentru a cărei împlinire, dată fiind prezenţa mediană a Dunării, nu trebuie risipit, cel puţi aparent, un efort

Budapesta dominată de Monumentul Libertăţii.

prea mare. Totuşi, peisajul obligă şi calităţile, ca să zic aşa, native ale metropolei maghiare, aşezarea, în primul rînd, impun nu numai o costisitoare grijă pentru punerea lor în valoare, ci şi fantezie, talent şi un exemplar respect pentru trecut, pentru tradiţie.

Există multe, foarte multe mărturii ale unui trecut eroic, şi-i destul să vezi cetatea din Buda, cu castelul care poartă în arhitectura zidurilor forma corturilor cumane sau să vezi monumentul libertăţii, dominînd oraşul, ca să poţi aprecia nu numai bogăţia vestigiilor, dar şi simţul istoric al unui popor care se simte solidar cu trecutul său.

Insă despre toate aceste monumente şi mărturii ale strădaniilor de odinioară şi de azi s-a scris şi se va mai scrie, orice ghid elementar al Budapestei cuprinzînd nume de edificii, opere de artă şi imagini caracteristice. Toate au intrat, treptat, în itinerariile turistului dispus să vadă mai întîi ceea ce au văzut şi văd toţi vizitatorii unui mare oraş. Am admirat, aşadar, priveliştile panoramice ale celor opt poduri care unesc, peste Dunăre, cele două cetăţi altădată (pînă la 1873) separate, am cunoscut aleile înflorate şi vegetaţia exotică pe care izvoarele termale o îngăduie pe insula Margareta; am văzut grădina zoologică, parcul de distracţii, am stat aproape o zi în Muzeul Naţional (şi s-ar fi cuvenit să mai stau, măcar pentru impresioniştii francezi pe care nu i-am găsit în nici un album), am cunoscut metroul vechi (primul în Europa: 1899) şi cel nou (1970), am văzut teatre, am cunoscut actori, scriitori, redacţia unui săptămînal.

Dar enumerarea poate deveni plicticoasă, atîta timp cît impresiile directe cu greu pot fi suplinite de cuvinte... Prin urmare, nu mai spun nimic despre celelalte localităţi cercetate, nici despre Esztergom (Strigoniu) cetate regală unde am ajuns după o călătorie de cîteva ore cu vaporul, în susul Dunării, nici despre eleganţa funcţională şi neostentativă a aşezărilor de sezon din jurul Balatonului.

Din tot şi din toate prefer mărturia pe care o aduc oamenii, strada, prefer adică imaginile cotidiene, vii şi pregnante, decupate în lumina difuz filtrată a toamnei budapestane, neconsemnată încă, în nuanţele ei aparte, în nici unul din prospectele turistice aflate la îndemînă.

Această toamnă pe care am aflat-o la fel de generoasă, în culorile ei crepusculare, însă puţin distantă, ceremonioasă parcă, nu atinge aici corzile nostalgiei romantice. Peisajul e mai decantat de accentele şi accidentele naturii în agonie chipurile sînt sau tonic destinse în zîmbet sau preocupate, trecătorii se îndreaptă, fără timp pentru molcome reverii, spre ţinte pe care le bănuieşti foarte importante şi foarte precise. Am stăruit mai mult timp, într-un mic parc, în jurul statuii poetului Vörösmarty Mihály, (operă a sculptorilor Telcs Ede şi Kallá Ede) şi, privind frunzele fără viaţă, foşnind sub paşii rarilor trecători din jurul orei 10, mi-am evocat aleile Copoului, ori ale Cişmigiului, cu teii şi castanii care te impresionează în preajma desfolierii, prin muta lor resemnare. Nu am putut surprinde, în acel ceas al dimineţii, nici perechile de îndrăgostiţi, căutînd parcă să descifreze, în decorul toamnei, misterul permanentei renaşteri, şi nici siluetele singuratice de bătrîni care încep a simţi nostalgia luminii. Hotărît lucru, budapestanii nu antropomorfizează natura, cu toate că îi respectă farmecele şi sînt mîndri, pe drept, de estetica priveliştilor, de arborii şi florile care constituie un decor bine îngrijit, protejat. Poate că le-a devenit prea familiară splendida panoramă de pe Gellért sau de pe Jánoshegy poate că, şi cheiurile Dunării pe care ei le străbat zilnic au intrat în zona să zicem, „plutonică" a conştiinţelor, aflîndu-şi expresia curentă şi indirectă doar în bunele deprinderi civice — fapt este că un aer preocupat, (şi oamenii sînt, în adevăr, foarte ocupaţi, neavînd timp să „flaneze" fără scop pe străzi şi prin localuri) lasă impresia mai curînd de indiferenţă faţă de natură, fie ea dată, aşa cum e dată, fie amenajată. Nu-i loc (şi, probabil, nici timp) pentru efuziuni, reverii, uitări de sine, şi nici Bacovia nici Minulescu nu ar suna aici ca „acasă". Sensibilitatea maghiară, autentică şi trainică e concentrată mai ales asupra istoricităţii, asupra mărturiilor de solidară şi tenace dîrzenie, poezia cetăţii devine poezie a conştiinţei comune, a nobilelor chemări spre un viitor demn şi măreţ.

Toamna, oraşele sînt mai frumoase. Şi mai triste, poate. Există, se pare, o relaţie între frumuseţe şi tristeţe, aşa cum e sigur că există una între frumuseţe şi stările stenice de bucurie sau entuziasm. Budapesta e frumoasă, fără a include nici tristeţea metafizică dar, în acelaşi timp, şi fără expansiuni necontrolate. Nici chiar tinerii — elevii, studenţii, oricît de moderni ar voi să pară, nu depăşesc anumite praguri care sînt, în fond, acelea ale bunei creşteri şi ale lucidităţii. Am văzut în tramvaie şi în metrou grupe de „hippy" care îşi ascultau tranzistoarele liniştiţi, la cască, fără a-i deranja pe ceilalţi călători. In camera unui asemenea tînăr, elev în ultima clasă, am văzut pereţii tapetaţi cu mari poze de cîntăreţi „beat" unele imagini „sexy" dar pe masă, alături de „mag"-ul închis, era deschisă o carte plină de formule. O riglă de calcul şi o tablă de logaritmi stăteau alături.

Am vorbit cu locatarul camerei, tocmai sosit de undeva, cu bicicleta. Am dedus că mijloacele tehnice de distracţie nu mai sînt fetişuri. „Le folosim cît avem plăcere, ne destindem cu ajutorul lor, facem chiar un fel de gimnastică ritmică, pe melodii la modă. Apoi, trecem la alte preocupări". Am înţeles că şcoală e şcoală, e respectată şi elevii ca şi studenţii nu sînt dispuşi să tragă „la fit". Tranzistoarele nu-i mai satisfac („s-au banalizat, şi nu-ţi oferă totdeauna ce cauţi") de aceea preferă magnetofonul. Pentru distracţie, uneori la şcoală, se bucură de atenţie acum un altfel de mic aparat care, pus la ureche, sau amplificat, te face să auzi cascade de rîs. Un rîs continuu, pe toate tonurile, de toate felurile, pînă se contagiază şi ascultătorii. „Aparatul" se bazează pe „anumite proprietăţi ale unor cristale etc. — nu vă pot spune mai mult, scuzaţi-mă, căci nu sînt fiziciană" — m-a lămurit o fată cu un superb „maxi", prevăzut cu un „schliess" adînc, la mijloc. Eram pe stradă, în faţa unei cafenele şi, înainte de a intra, conlocutoarea mea şi-a scos o ţigară (fără filtru) a aprins-o şi a început să fumeze cu patimă. De altfel, fumatul, ca şi cafeaua, au intrat aici într-o obişnuinţă atît de generală şi atît de înrădăcinată, încît nimeni nu se mai miră privind femeile care, indiferent de vîrstă, fumează şi pe stradă, îndreptîndu-se spre staţia de metrou, spre magazine sau spre birouri. Budapestanii se dovedesc astfel şi foarte ocupaţi şi foarte grăbiţi. Tramvaiele circulă cu viteză de accelerat, şi se succed destul de repede. Totuşi, de nerăbdare, cum ajunge la peronul de aşteptare, fiecare cetăţean simte o aprigă nevoie de a fuma. La rigolă se strîng, de aceea, zeci de ţigări aruncate, căci mijloacele de transport vin, totuşi, cu punctualitate, şi pasagerii trebuie să renunţe la ţigările abia aprinse. E singura încălcare a regulilor privitoare la curăţenia oraşului. Dar nevrozitatea e o scuză suficientă şi oamenii de îngrijire care fac să dispară, din timp în timp, depozitele de ţigări astfel adunate nu-şi fac sînge rău pentru aceasta.

Pentru că a venit vorba de nevrozitate, trebuie să recunosc şi faptul că nu am văzut niciodată la Budapesta un funcţionar, cît de modest sau cît de important, care să fie nervos „în exerciţiul funcţiunii". Nici măcar chelnerii, nici şoferii. Bunăvoinţa, răbdarea şi acel zîmbet politicos care însoţeşte invitaţia „poftiţi" sînt poate imaginile cele mai caracteristice ale raporturilor civice de orice fel văzute în Ungaria. Aşa stînd lucrurile, a devenit o plăcere că trec pe Váci utca, pe Bajcsy Zsilinszky sau pe Rákócziut şi să privesc nu numai vitrinele bogate, ci chiar să intru în magazine, să cer personalului informaţii, ştiind că voi fi ascultat cu răbdare şi că mi se va răspunde cu politeţe, de către oameni care — din conştiinţă profesională sau din bună voinţă, nu interesează de ce, însă, probabil, din amîndouă pricinile, — au o privire deschisă, o faţă destinsă, liniştită. Şi doar era toamnă, şi oamenii puteau fi trişti, nervoşi sau îngrijoraţi...

Insă toamna budapestană e amabilă, umanizată, corectă. Şi Dunărea curge la fel de umanizată şi — poate — indiferentă, pe sub podurile reconstruite cu atîta eleganţă, după ce naziştii le aruncaseră în aer. Şi apele ei, venind de departe, oglindesc astăzi imaginile unui oraş sobru şi impozant, ducînd înainte, spre Porţile de fier şi spre Galaţi, mesajul tenacităţii, al muncii riguroase şi al prieteniei care leagă între ele populaţiile şi popoarele pe care istoria le-a aşezat alături.

N. BARBU

TENTACULELE MAFIEI ÎN S.U.A.

Crima organizată îşi întinde tentaculele adînc în lumea cercurilor de afaceri, arată publicaţia „The Christian Science Monitor" care apare la Boston. Puterea pe care lumea interlopă o exercită asupra afacerilor onorabile a fost atît de bine camuflată şi tăinuită încît abia acum începe să fie înţeleasă de victimele ei.

Potrivit unor cifre aproximative, cei peste 5.000 de „soldaţi", membri în 34 de familii ale Mafiei din Statele Unite, obţin anual prin şantaje, furturi, jafuri, crime, excrocherii şi alte metode criminale, circa 6—7 miliarde dolari. O mare parte din această sumă este sustrasă impozitelor şi scoasă din ţară şi apoi depusă în conturi cifrate sau cu parolă, la diverse bănci din Berna. Sute de milioane de dolari revin apoi în Statele Unite sub formă de profituri sau venituri externe pentru a nu fi supuşi la impozite. O mare parte a acestora ia direct drumul Wall-Street-ului, unde sînt investite în tranzacţii de burse dubioase. Totodată, prin şantaje, ameninţări şi presiuni, mafioţii cumpără la preţuri derizorii diferite firme sau companii economice pentru a-şi pune activitatea lor criminală la adăpostul unui paravan de business legal.

Cei ce aplică legea federală sau a diferitelor state au început să desfăşoare un atac adecvat. Altele urmează să fie întreprinse de Ministerul Justiţiei şi diferite agenţii federale, dar deocamdată se fac abia primele tentative. Cei care cunosc faptele nu minimalizează proporţiile a ceea ce se întîmplă.

Allon Shivers, fost guvernator al statului Texas, care a devenit recent preşedintele Camerei de Comerţ a S.U.A., a afirmat deschis: „A ignora pericolul crimei organizate pentru afacerile onorabile, înseamnă a ignora realitatea. Gangsterii exploatează, printre altele, fabrici, bănci, asociaţii comerciale, întreprinderi de transport".

Institutul de cercetări al Americii, o organizaţie particulară care are numeroşi clienţi din cercurile de afaceri, a ajuns la următoarea concluzie în baza unui studiu special întocmit în urmă cu cîteva luni: „O acţiune perfect organizată disciplinată, neîndurătoare — acesta este cadrul infiltrării lumii interlope în afaceri. Remediile aflate la dispoziţia oamenilor de afaceri pentru a se împotrivi s-au dovedit inadecvate, neorganizate, prea timide şi tardive, astfel încît ei se găsesc acum în postura unor victime".

Ca un avertisment dat altor businessmani, ministrul justiţiei, John Mitchell a dezvăluit recent, unele din dovezile privind faptul că industria expediţiilor de colete cu avionul de pe un aeroport important „este controlată de crima organizată, fiind disputată de un sindicat dominat de gangsteri şi de o asociaţie comercială a gangsterilor".

Există trei motive pentru care Mafia pătrunde cu atîta uşurinţă în lumea afacerilor. Unul este că majoritatea oamenilor de afaceri sînt nepregătiţi pentru a face faţă acestei probleme, nu cred că se poate întîmpla aşa ceva şi sînt în special vulnerabili deoarece nu consideră că „asta mi se poate întîmpla mie". Un alt motiv este acela că criminalul organizat se foloseşte de un om de afaceri pentru a acoperi operaţiile sale ilegale. In sfîrşit, există şi alte avantaje care determină crima organizată să urmărească dominaţia asupra afacerilor. Ea obţine o piaţă pentru investirea imensului ei capital, o acoperire pentru fraude fiscale, protecţia unei responsabilităţi şi o nouă sursă de putere. Acesta este motivul pentru care membrii Mafiei devin antreprenori cuminţi, iar conturile lor curente sînt evaluate la aproximativ 40 miliarde de dolari

Fruntaşii cercurilor de afaceri avertizează acum pe colegii lor mai inocenţi despre urgenţa unor măsuri preventive. Institutul de cercetări al Americii a menţionat cîţiva din paşii ce trebuie făcuţi în această direcţie. In primul rînd, oamenii de afaceri trebuie să cunoască strategia şi tacticile infiltrării Mafiei, ei trebuie să supravegheze în permanenţă pe salariaţii lor importanţi care se dovedesc a fi amatori de jocuri de noroc sau fac împrumuturi prea mari. De asemenea, ei trebuie să instituie un control vigilent asupra propriilor lor operaţii de afaceri şi să se apere faţă de acei ce au anumite legături cu gangsterii.

Ministerul Justiţiei abia a început să-şi asigure puterea necesară pentru a declanşa atacul asupra crimei organizate şi, în special, asupra infiltrării acesteia în lumea afacerilor. El a trimis agenţi speciali în întreaga ţară şi ministrul Mitchell a chemat pe toţi oamenii de afaceri care observă semne, oricît de mici, ale unei infiltrări a lumii interlope în industria lor, să ia legătura cu Ministerul Justiţiei. Intre timp, o corespondenţă de presă din Washington, anunţa că Sindicatul internaţional al crimei, căruia mafioţii i-au dat sonorul nume de „Organizaţia pentru cooperare economică şi dezvoltare a Mafiei", a intrat de cîtva timp în panică. După aproape doi ani şi jumătate de negocieri, s-a ajuns la un proiect de tratat americano-elveţian privind conlucrarea dintre cele două părţi pentru depistarea sutelor de milioane de dolari obţinuţi de membrii Mafiei pe căi ilicite şi depuşi în conturi secrete în safeurile unor bănci elveţiene.

Toate acestea dau unele speranţe că Mafiei nu-i vor merge treburile la infinit aşa de uşor ca pînă acum.

RADU SIMIONESCU

Poeme de CORRADO GOVONI

ATÎT DE TEAMĂ-ŢI FU...

Atit de teamă-ţi fu de sărutările
mele în casa brusc în întuneric
că ai rămas cît a ţinut furtuna
tresărind la văpăile zguduitoare
pe pragul casei, cu picioarele în ploaie.
Eu, reîntors la douăzeci de ani, în amintire
îţi închin conaţii acelor fulgere.

ACESTE ZILE DE IARNĂ...

Aceste zile de iarnă aşa de limpezi,
şi-aceste nopţi, ce-s încă mai senine,
îmi pun în inimă atîta ger:
ca şi cum mi s-ar scurge prin vene
frigul celor şaizeci de ierni amare,
şi pămînt şi cer ar fi doar un geam
cu ghiaţa ta topită-n plînsul meu,
de la Pleiade la vise, la calicant.

CUCUL

Primulă cenuşie-a primăverii
aici la doi paşi şi la firul zării,
cu acea dulce silabă de oracol,
că nu ştii dacă vine din spre corzile
flexibile de viţă, sau de sus, după nori;
în timp ce el crede că te are-n mînă
cu fumul tu-i arunci în obraz vînătorului
cîteva pene de cenuşă, răspunzînd
aplauzelor din împuşcătură
cu batjocura ecoului din afara tirului.

FRUMUSEŢI

Cîmpul cu grîu e atît de frumos
numai pentru că se află în el
florile de mac şi măzăriche;
şi chipul tău palid
fiind că e tras îndărăt
de greutatea lungii cozi.

NORUL ŞI FATA

Incurcat în geloasa pentagramă
a telegrafului prăfuit, atîrnă
un zmeu cu speteze; vor trebui
ca să-l fărîme cîteva averse.
Este o candidă scrisoare de dragoste
de la vre-un cumulus de primăvară
trimisă unei fete tîrgoveţe
care nu a înţeles declaraţia
gigantului de frişcă îndrăgostită,
ba chiar, dînd din mîini furioasă
îl respinse ca ieşită din minţi
cînd, de jos în sus în cinepiştea clară
l-a surprins cum extatic spiona
umbra de aur a corpului ei gol.
Fugi prin iarba caldă să se zvînte.
gizele deveniseră giuvaiere,
Şi blînda bestie din cer ocupă apa.
Apoi ninse cu seară şi la fereastră
şedeau femei să privească iarăşi lumea
cu ochii lor de păpuşi rele.
Inaintă prin curte un copil desculţ
ţinînd în palmă un măr verde
ca pe o lampă stinsă şi mucegăită,
cu mirosul ei de foc mort: oarbe
peste acoperişuri dansau rîndunicile
de lemn, legate cu un fir elastic.

PASĂRE

Ingropată în josnicul, amarul nisip
al vieţii mele fără chip
tu doar, pasăre, îmi rămîi,
diafana cochilie a cîntului tău
muzică fosilă
toată linii curbe de femei visate
spălată de fulgere
cu aspră aromă de tunete îndepărtate.

In româneşte de
ILIE CONSTANTIN

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacţie:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor şef adj.), CONST. CIOPRAGA ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMADĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, LIVIU LEONTE (redactor şef) GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ŞTEFAN OPREA (secretar general de redacţie) CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ŞTEFANACHE (redactor şef adj.), NICOLAE ŢATOMIR.

Prezentare grafică
VALER MITRU

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iaşi—str. V. Alecsandri, nr. 6

Redacţia şi administraţia: — Casa Presei — Str. V. Alecsandri nr. 8 — telefoane: 15877—15847